UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU" IAȘI
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU
SPECIALIZAREA – PEDAGOGIE MUZICALĂ

LUCRARE DE LICENȚĂ

Îndrumător:
Prof. Univ. Liliana Gherman

Absolvent:
Irimia Oana Cristina

2006

Scanned with OKEN Scanner

CELE 24 DE PRELUDII ALE LUI SERGHEI RAHMANINOV

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Capitolul I. Serghei Rahmaninov– Viața și opera 2

Capitolul II. Apariția și evoluția preludiului 16

Capitolul III. Analiza celor 24 de preludii ale lui Serghei Rahmaninov.....23

Capitolul IV. CONCLUZII 61

BIBLIOGRAFIE.....64

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I. Serghei Rahmaninov– Viaţa şi opera

„Niciodată n-am reuşit să-mi precizez adevărata vocaţie, spunea Rahmaninov, cea de compozitor, de pianist, sau de dirijor. Uneori mi se părea că ar fi trebuit să mă ocup numai de compoziţie; alteori, însă, aveam convingerea că parte din viaţă a rămas în urmă, mă apasă într-una gândul că, împărţindu-mă între mai multe domenii de activitate, n-am reuşit să-mi găsesc adevărata cale”[1].

Serghei Rahmaninov a fost unul dintre cei mai buni pianişti din zilele sale, fiind reprezentantul de seamă al Rusiei în cadrul romantismului târziu. În compoziţiile sale se pot observa influenţele lui Ceaikovski, Korsakov şi ale altor compozitori ruşi ca lirism, expresivitate şi culoare orchestrală.

Muzica lui Rahmaninov cucereşte şi tulbură prin bogăţia de idei şi simţăminte izvorâte din adâncul sufletului omenesc. El a apărat cu fermitate tradiţiile melodice populare, fiind împotriva compozitorilor care abandonaseră melodia. „Marii compozitori, spunea el, urmăresc în primul rând melodia, aceasta fiind temelia muzicii. Nu-i aprob pe cei ce renunţă la melodie şi armonie pentru a se avânta într-o orgie de zgomote şi disonanţe, care devin un scop în sine”[2].

---

[1] A. Solovţov – *Rahmaninov* (Bucureşti: E.S.P.L.A.- Cartea rusă, 1959) p. 3.
[2] id. p. 47

Scanned with OKEN Scanner

Rămâne încă incert locul naşterii lui Rahmaninov, el mereu susţinând că s-a născut la Oneg, în regiunea Novgorod la 20 martie 1873. După plecarea sa din Rusia în 1917, Rahmaninov şi-a serbat ziua de naştere după stilul nou, adăugând 13 zile la vechea dată, noua dată fiind 1 aprilie[3].

Tatăl compozitorului, Vasili Arkadievici Rahmaninov era înzestrat cu un remarcabil talent muzical, fiind în stare să improvizeze ore întregi la pian, talentul său rămânând însă necultivat. Risipind averea familiei, acesta a fost nevoit să schimbe locuinţele rămânând totuşi în satul Oneg-Novgorod. Aici fiul său, Serghei Rahmaninov, a luat primele lecţii de pian de la mama sa, Liubov Petrovna Rahmaninov, iar apoi de la Anna Ornatskaya, absolventă a Conservatorului din St. Petersburg.

În 1882, familia sa a fost nevoită să se mute la St. Petersburg din cauza problemelor financiare. În acest timp Serghei a fost înscris la Conservator, studiind pianul cu V.V. Demeanski, acesta neştiind să-i trezească interesul pentru muzică. Nu trecuse decât o saptămână de la sosirea lor în Petersburg iar familia a avut din nou de suferit, sora sa Sofia murind în timpul epidemiei de difterie, tragedie ce a dus la despărţirea părinţilor săi.

A.I. Ziloti (fiind vărul lui Serghei şi profesor la Conservatorul din Moscova), în timpul unor concerte la Petersburg, l-a ascultat pe micul pianist la rugăminţile mamei acestuia. Dându-şi seama de talentul său l-a înscris în clasa lui Nikolai S. Zverev, vestit în întreaga Moscova ca fiind un profesor cu mari calităţi pedagogice. Cunoscând situaţia materială a lui Serghei, acesta l-a luat la el şi i-a acordat gratuit meditaţiile şi întreţinerea. Anii petrecuţi aici au jucat un rol important în dezvoltarea viitorului artist. Zverev se ocupa de studiile muzicale şi de cultura generală a elevilor săi, dându-le

[3] The New Grove Dictionary Of Music And Musicians vol. 20 (London: Ed. By Stanley Sadie, f.a.), p.709

Scanned with OKEN Scanner

şansa de a merge la concerte şi de a cunoaşte cei mai renumiţi artişti din epoca respectivă, printre care şi pianistul Anton Rubinstein. Tot în casa lui Zverev l-a cunoscut pe Piotr Ilici Ceaikovski.

În anul 1888 ajunge în cursul superior al Conseravatorului, devenind elevul vărului său Ziloti (muzician strălucit şi elev a doi pianişti cu renume, şi anume Rubinstein şi Liszt). Clasa de armonie şi de teorie specială a compoziţiei era condusă de Arenski iar clasa de contrapunct de Taneev[4].

La examenul de absolvire, ţinut în faţa publicului la 7 mai 1892, Serghei a obţinut medalia de aur a Conservatorului pentru opera „Aleko"[5], scrisă într-un singur act în decurs de numai şaptesprezece zile, devenită foarte populară ulterior datorită calităţilor sale dramaturgice, a muzicii sale de inspiraţie folclorică şi fiind foarte apreciată chiar de Ceaikovski. Înainte de această lucrare a mai compus numeroase lucrări muzicale între care Concertul pentru pian şi orchestră nr. 1 in fa diez minor op. 1. Acesta marchează începutul seriei sale de lucrări numerotate, fiind foarte apropiat componistic de concertul lirico-romantic practicat de Chopin, Schumann şi Grieg[6].

Încurajată de Ceaikovski, activitatea de compozitor a tânărului Rahmaninov începe să se contureze din 1892 prin piese precum „Fantezii pentru pian" op. 3, „Tablou pentru doua piane" op. 5 (1893), „Moment musical" şi Fantezia simfonică „Stânca". În suita nr.1 pentru doua piane se remarca nocturna lirica „Noapte şi dragoste" şi imaginea sărbătorilor de Paşti în care dangătul clopotelor dă impresia unei revărsări sonore.

Din această perioadă se mai evidenţiază „Trio-ul elegiac" pentru pian, vioară şi violoncel scris la moartea lui Ceaikovski (având o mare asemănare

[4] N. Bajanov – *Rahmaninov* (Bucureşti: Editura muzicală, f.a.) p. 49.
[5] id. p. 97

Scanned with OKEN Scanner

cu „Trio"-ul compus de acesta) al cărui conţinut plin de durere şi tristeţe depăşeşte limitele obişnuite ale stilului muzicii de cameră, precum şi Sonata pentru violoncel şi pian, caracterizată însă printr-o atmosferă mai senină.

În anul 1885 şederea la conacul lui Ivanovka, s-a dovedit a fi benefică pentru compozitor, deoarece în acestă perioadă a compus cele şase Coruri pentru copii, şase Piese pentru pian şi douăsprezece Romanţe, dintre care mai cunoscute sunt: „Fragment din Musset", „Aici e bine", „Liliacul", „Insula", aceasta din urmă fiind dedicată Soniei Satina, o bună prietenă a compozitorului. Deşi aceste lucrări au izvorât din nevoia compozitorului de a-şi asigura nevoile materiale, ele s-au dovedit a fi adevărate „bijuterii muzicale". În aceeaşi perioadă Rahmaninov a reuşit să finalizeze prima simfonie, prima audiţie având loc la Petersburg în anul 1897.

De-a lungul vieţii, compozitorul şi-a îmbogăţit creaţia compunând în total şaptezeci de romanţe, care alcătuiesc o ramură independentă în lirica vocală rusă. Romanţe ca „Liliacul", „La fereastra mea", „Tristă-i noaptea" sugerează imaginea unei dimineţi liniştite de primăvară ilustrând puţine peisaje dar pline de căldură. Printre romanţele cu conţinut dramatic se numără „Te aştept", „Toate trec", „Să nu mă crezi", „Sunt iarăşi singur", „Cât mă doare" etc., exprimând mărturisiri, păreri de rău şi jurăminte înflăcărate. În ciclul de lieduri „Şase poezii" op. 38, găsim de multe ori o partidă vocală ce nu împărtăşeşte ascultătorului caracterul emoţional, ceea ce reprezintă esenţialul muzicii lui Rahmaninov.

După eşecul pe care l-a avut cu Simfonia I (sub bagheta dirijorului A.K. Glazunov), Rahmaninov a traversat o perioadă îngrozitoare. Timp de aproape trei ani nu a mai scris nimic. „Mă simţeam ca un om care suferise

---

[6] Vasile Iliuţ – *De la Wagner la contemporani Vol.IV* (Bucureşti: Ed. Muz., 1998) p. 19

Scanned with OKEN Scanner

un atac cerebral şi işi pierduse capacitatea de a-şi folosi capul şi mâinile"[7]. În acelaşi timp a fost angajat ca dirijor la Opera particulară a lui Mamontov, unde se împrieteneşte cu Şaliapin, care l-a ajutat pe Rahmaninov să găsească firescul şi forţa dramatică pentru creaţia sa.

Pentru a-şi căpăta încrederea în forţele sale, Rahmaninov a apelat la un hipnotizator cu puteri remarcabile, doctorul Dahl, care asigurându-se că Societatea Filarmonica din Londra ar fi dispusă să-i comande un concert, l-a tratat pe pacientul său repetându-i zile în şir, atunci când el zăcea adormit într-un fotoliu: „veţi scrie concertul dumneavoastră, îl veţi scrie cu cea mai mare uşurinţă, veţi compune o lucrare superbă!". Acest lucru l-a ajutat apoi să compună cea mai populară compoziţie a sa: cel de-al doilea Concert pentru pian în do minor op. 18, care a fost terminat efectiv în anul 1901[8], remarcându-se prin bogăţia imaginilor artistice.

Acest concert începe cu o introducere cântată la pian pregătind prima temă caracterizată printr-o melodie calmă de largă respiraţie, exprimând triumful bucuriei. În tema a doua predomină un lirism patetic, iar cea de a treia temă se împleteşte cu prima amintind de solemnitatea unei procesiuni triumfale. În partea a doua a acestui concert, Adagio, melodia liniştită şi amplă contrastează puternic cu dramatismul eroic al primei părţi. Finalul este dominat de revenirile lirice din tema a doua, spre sfârşit schimbându-se într-un imn triumfal revenind mai strălucitoare.

Perioada următoare a vieţii sale a fost marcată de primul turneu de concerte în Europa şi în America, Rachmaninov putând astfel să-şi cânte şi să îşi dirijeze propria sa muzică.

---

[7] Harold C. Schonberg – *Viețile marilor compozitori* (Bucureşti: Editura Lider 1997) p.494

[8] Textul explicativ ce-nsoţeşte dublul CD-DECCA cuprinzând cele 24 Preludii şi Sonata nr. 2 pentru pian de S. Rahmaninov în interpretarea lui Vladimir Ashkenazy.

Scanned with OKEN Scanner

În anii 1901-1917 Rahmaninov, fiind sigur pe forţele sale, realizează astfel cele mai bune lucrări. Şi-a finalizat Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră (1901), Cantata „Primăvara" (1902), a compus Preludiile pentru pian op. 23 (1903), Operele într-un act „Cavalerul avar" şi „Fracesca da Rimini" (1904), Simfonia a doua (1907), Poemul „Insula morţilor" (1909), Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră (1909), Studiile-tablouri prima serie pentru pian (1910), „Liturghia" şi al doilea ciclu de Preludii pentru pian (1911), Romanţa „Clopotele" (1913) şi a doua serie de Studii-tablouri[9].

Primul ciclu de Preludii, op. 23, conţinea iniţial doar zece piese. În mod evident, ele nu trebuiau să formeze un ciclu unic. Cu toate acestea nu se succed la întâmplare, Rahmaninov supunându-le principiului „de la întuneric la lumină". Conţinutul Preludiilor ca şi al Studiilor-tablouri este foarte variat întâlnindu-se adesea imagini lirice inspirate din natura rusească.

Operele „Cavalerul avar" (scrisă pentru Şaliapin) şi „Francesca da Rimini" sunt considerate opere simfonice datorită rolului pe care îl joacă orchestra, premiera având loc la 11 ianuarie 1906. Personajul principal din opera „Cavalerul avar" este baronul, iar scena principală este cea din subteran unde acesta îşi admiră comorile. În această operă muzica ne face să înţelegem că aurul a pus stapânire pe baron şi nu invers. Opera a fost inspirată din creaţia lui Puşkin, transpunerea în muzică demonstrând o forţă artistică matură.

„Francesca da Rimini" este scrisă pe celebra temă a cântecului nr.V din „Infernul" lui Dante, prin care trece scriitorul condus de umbra lui Virgiliu, având un colorit tragic mai accentuat decât în „Cavalerul avar". Pentru a reda aceste imagini, compozitorul foloseşte intervenţia corului mut, simbolizând gemetele sufletelor rătăcitoare.

[9] N. Bajanov – *Rahmaninov* (Bucureşti: Editura muzicală, f.a.) p. 385

Scanned with OKEN Scanner

Simfonia a II-a începe cu o introducere care sugerează imaginea unui peisaj de toamnă rusesc. În partea întâi muzica este profund lirică şi totodată dramatică, prin ritmul lent şi armoniile sumbre. Partea a doua, Allegro molto, impresionează prin energia mişcării apropiată cu cea a unui marş, pe când cea de a treia parte este dominată de o melodie nesfârşită plină de lirism. Finalul emoţionant este specific muzicii compozitorului, fiind caracterizat prin luminozitate. Prima audiţie a avut loc pe 27 ianuarie 1908, iar în luna decembrie a aceluiaşi an i s-a acordat premiul Glinka de către Comitetul „Societăţii de încurajare a muzicienilor".

Poemul simfonic „Insula morţilor" a fost compus după ce a fost atras de o copie, în alb-negru, după un tablou, găsind în el toate „accesoriile neoclasicismului". Ideea sfârşitului inevitabil al tuturor speranţelor omeneşti apare în poemul simfonic al lui Rahmaninov ca un requiem plin de bărbăţie şi asprime; nu-i durerea umilă provocată de moartea celor dragi cum arată în tabloul lui Boecklin. Vederea originalului aflat la Leipzig l-a decepţionat: „Dacă vedeam mai întâi originalul, n-aş fi compus niciodată 'Insula morţilor'. Reproducerea în alb-negru mi-a plăcut mult mai mult" – marturisea el[10].

Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră este compus în trei părţi în care predomină dramatismul. Chiar de la primele măsuri atenţia este cucerită de tema principală. „Am vrut, spune Rahmaninov, să cânt melodia la pian aşa cum o execută cântăreţii"[11]. Această temă melodică are un acompaniament orchestral ce menţine o ritmică bine precizată, creând totodată un sentiment de libertate, accentuat în temele secundare ale primei părţi şi mai ales în cadenţa grandioasă a pianului, în care predomină ritmul

[10] N. Bajanov, op. cit., pp. 227, 233.
[11] A. Solovtov, op. cit., p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

liber. În partea a doua lirismul patetic este redat de melodia unui vals. Finalul grandios al acestei lucrări este caracterizat printr-o ritmică viguroasă ce scoate în evidență sonoritățile ample ale pianului.

Alături de Concertele nr. 2 şi nr. 3 pentru pian şi orchestră, Poemul-cantată „Clopotele" reprezintă apogeul instrumental al creației simfonice a lui Rahmaninov. Tema din poemul pentru orchestră, cor şi soliști „Clopotele", prin concepția sa constituie o replică a „Insulei morților". Poemul „Clopotele" a fost inspirat de versurile marelui poet american Edgar Poë. Poezia lui Edgar Poë este de fapt o poveste a vieții omenești, cu bucuriile, tristețile şi inevitabilul ei sfârşit. Pârtia de zăpadă, ce se deschide în fața omului, îl îmbie la drum cu clinchete de zurgălăi; clopotele care răsună la nuntă vorbesc de fericire; dangătul zbuciumat vesteşte primejdiile şi nenorocirile care-l aşteaptă pe om în viață; tot atât de sugestiv este şi finalul. Astfel Rahmaninov îşi concepe poemul în mod similar, tot din patru părți, în fiecare din acestea clopotele apărând ca un leit-motiv. Începând cu zurgălăii din partea întâi, până la zgomotul produs de clopotul care anunță o înmormântare din final, sunetul lor capătă de fiecare dată noi semnificații. Aceste sunete de clopot sunt obținute prin mijloace orchestrale extrem de variate – mai mult prin subtile stilizări decât prin imitări directe. Rolul acestor clopote în poemul lui Rahmaninov nu este numai coloristic, ci are un profund substrat psihologic.

În anul 1910, în timpul şederii sale la moşia Ivanovka, Rahmaninov a compus prima serie din Studiile – tablouri, care aveau să fie continuate abia în anul 1916. Conținutul acestor studii, este asemănător cu cel al preludiilor, impresionând prin varietatea sentimentelor expuse.

În anul imediat următor (1911) Rahmaninov se apucă de compunearea unor noi piese pentru pian. Munca sa are ca rezultat un caiet de Treisprezece

Scanned with OKEN Scanner

Preludii op. 32 (cel de-al doilea ciclu de Preludii pentru pian). Adăugate Preludiului în do diez minor din tinerețe și celor Zece Preludii op. 23, aceste piese împlinesc un ciclu de Douăzeci și Patru de Preludii, cuprinzând toate tonalitățile. Tot în această perioadă Rahmaninov își finalizează și lucrarea intitulată „Liturghie a Sfântului Ioan Gură de Aur", compusă pentru cor mixt.

În anii 1914, respectiv 1918, compozitorul dirijează concertele societății filarmonice, susține numeroase concerte în Anglia, precum și concerte închinate memoriei lui Skriabin (toamna 1915). În toamna anului 1917 realizează o nouă redactare a Concertului nr. 1.

În anul 1918 începe perioada de activitate concertistică care a durat douăzeci și cinci de ani (Stokholm, Copenhaga, America), cu o pauză de creație, care a durat până în 1925.

Anul 1926 este marcat de reîntoarcerea compozitorului la activitatea creatoare, dând astfel viață unei alte capodopere muzicale și anume Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră care poartă amprenta muzicii americane și influența modernismului (1926).

În „Variațiuni pe o temă de Corelli" (1931), chiar de la primele măsuri se simte înrudirea spirituală lăuntrică dintre „La follia" de Corelli și tema Concertului nr. 3 pentru pian. Variațiunile introduc ascultătorul într-o incursiune prin labirintul unor figuri melodice și ritmice complexe, ca și când o mână nevăzută întoarce fără grabă filele unei cărți uriașe în care se povestește viața agitată a artistului. Însuși Rahmaninov spunea că această „goana nebunească are rost să camufleze tema". Astfel, legătura indestructibilă dintre muzica și viața lui de artist se simte aproape în fiecare măsură. Nici o „goană" nu putea să o înăbușe. În cea de-a treia variațiune persistă isonul lugubru al Preludiului în re minor, pe când în cea de-a patra

Scanned with OKEN Scanner

se desluşesc trăsăturile variaţiunii mohorâte cu caracter de coral „pe o temă de Chopin". În cea de-a cincea se înalţă ca o apariţie vie, „scânteindu-şi frumuseţea insesizabilă", chipul însuşi al „muzicii" („...Şi s-a oglindit/ Şi s-a clătinat,/ Parcă a zâmbit,/ Parc-a lăcrimat...")[12].

„Rapsodia pe o temă de Paganini" (1934) este ultima lucrare scrisă pentru pian şi orchestră a compozitorului cunoscând o mare popularitate. Prelucrarea temei determină forma unui mare ciclu de variaţiuni (în număr de 24) urmând o desfăşurare „controlată" prin indicaţii dinamice şi agogice, ce determină realizarea unor contraste puternice. Muzica rapsodiei evidenţiază tragedia unei personalităţi artistice dotate cu un talent înăscut, la a cărei înflorire, accedere spre frumos şi libertate spirituală se opune puterea invincibilă a răului. Unul din critici aprecia faptul că în Rapsodie „culorile vii cedează locul unei severe grafici în locul lirismului melodios apărând o virtuozitate de toccată şi o precizie strictă"[13]. De asemeni, lipsesc împletirile polifonice cu succesiunea „vocilor" ce se secundează, care abundă în compoziţiile scrise la Moscova, predominând astfel o sonoritatea acută şi bine accentuată. Cu toate acestea, stilul nu este monoton, deoarece compozitorul impresionează printr-o inventivitate în variaţia temei, obţinând astfel contraste vii[14].

În anii 1935-1936 compozitorul dă viaţă unei alte simfonii şi anume Simfonia nr. 3. Această Simfonie are la bază o concepţie interesantă, profundă, muzica acestei compoziţii având un puternic colorit naţional; regăsim acea măreţie epică, atât de des întâlnită în lucrările compuse la Moscova, cât şi meditaţia lirică, atât de caracteristică lui Rahmaninov, când senină, când nostalgică, când neliniştită, zbuciumată. Această Simfonie este

[12] N. Bajanov, op. cit. pp. 323-324.
[13] id. pp. 331-332.

Scanned with OKEN Scanner

un poem liric despre Rusia, pătruns de dragostea fierbinte față de patrie, de romantismul aducerilor aminte din anii tinereții, maturizat de experiența și măiestria artistului care a atins apogeul creației. Simfonia nr. 3 marchează finalul operei de mare compozitor rus[15].

În perioada anilor 1938-1940 se succed o serie de schimbări în viața compozitorului, fiind marcat de moartea prietenului său cel mai bun Șaliapin, de cel de-al doilea război mondial și stabilirea sa în America.

În vara anului 1940 în timp ce se afla la Long Island, compozitorul lucrează la partitura „Dansurilor simfonice". Se pare că Rahmaninov intenționa să dea câte o denumire fiecăruia dintre cele trei părți ale dansurilor simfonice și anume: „Ziua", „Amurgul" și „Miez de noapte". Energia primei parți, lirica crepusculară a părții a doua și tragismul finalului ne confirmă că tema acestor „Dansuri" înfățișează treptele vieții omenești. De fapt, este o reluare a temei care și-a găsit o expresie atât de fericită în poemul „Clopotele". În „Dansurile simfonice" nu mai găsim însă marea forță emoțională din „Clopotele" și nici dragostea pătimașă, caracteristică operelor lui Rahmaninov scrise la Moscova, pe care le-am menționat și anterior. Tema „Dansurilor simfonice" este una pesimistă, având o muzică complicată și lipsită aproape cu desăvârșire de orice legătură cu muzica populară și cultură muzicală rusă. Cu toate acestea deși Rahmaninov dovedește înalta maiestrie, această lucrare nu se ridică la valoarea celor mai bune opere ale sale. De fapt am putea afirma faptul că nici una din compozițiile sale scrise în străinătate nu oglindește cu atâta claritate

[14] A. Solovtov, op. cit., p. 62.
[15] id p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

depărtarea acestui mare artist de patrie, ca „Dansurile simfonice", sentimente care le regăsim puternic evidențiate în Simfonia nr. 3[16].

În anii 1941-1942, Rahaminov își continuă intens activitatea sa concertistică, se mută împreună cu familia sa în California și își serbează cea de-a cincizecea aniversare a activității sale artistice.

Anul 1943, marchează finalul activității sale concertistice, ultimul concert dându-l cu șase săptămâni înainte de a muri. Compozitorul a fost răpus de un atac fulgerător (o formă supraacută a cancerului generalizat), astfel, la cea de-a 70-a aniversare, se afla în comă, murind pe data de 28 martie 1943[17].

Rahmaninov ca pianist, a fost unul dintre cei trei sau patru mari pianiști ai epocii și s-a aflat mereu pe scenă în fața publicului, până aproape de moarte. Intra pe scenă rigid și sever, fără să schițeze nici un zâmbet, rezultatul fiind un ton muzical incredibil, cald, în ciuda folosirii prudente a pedalelor, muzica sa pătrunzând astfel în fiecare colț al sălii, reverberând în infinite modulații[18].

Tehnica lui era ireproșabilă, pentru Rahmaninov nu existau greutăți. Resursele și mijloacele de expresie ale lui Rahmaninov nu pot fi însă epuizate de bogația și perfecțiunea tehnicii propriu-zise, de puritatea egală a gamelor, pasajelor, octavelor și acordurilor. Și mai surprinzătoare în execuția lui erau tonul și dinamica. Tușeul lui Rahmaninov uimea prin claritate și precizie, chiar și în cele mai amețitoare vârtejuri ale ritmului, păstrându-și totodată o extraordinară cantabilitate și amploare melodică.

În opera lui Rahmaninov, ca și în arta sa interpretativă, sunt deosebit de accentuate contrastele. Un forte executat de compozitor „smulgea"

[16] A. Solovtov, op. cit., p. 85-86
[17] id p.41

Scanned with OKEN Scanner

pianului absolut tot ce este capabil să dea acest instrument, fără a ştirbi nimic din frumuseţea nobilă a sunetului; iar un pianissimo poate să sune ca un foşnet abia perceptibil, ca un tremolo gingaş de vioară.

Bogăţia dinamicii reprezintă o particularitate valoroasă a pianisticii lui Rahmaninov şi poate fi definită printr-un singur cuvânt: vigoarea. În execuţia propriilor sale compoziţii sau a concertelor lui Liszt şi Ceaikovski, se simţea o voinţă de neclintit, această voinţă fiind plină de personalitate şi punându-şi amprenta chiar şi pe execuţia pieselor cărora li se poate da şi o altă interpretare. Muzica dobândea astfel un caracter înălţător, un patos sobru şi reţinut, această sobrietate apărând şi atunci când marele artist interpreta operele altor compozitori, cum ar fi marşul funebru din sonata lui Chopin, al cărei ritm era neobişnuit de accelerat, iar intonaţiile deosebit de impunătoare.

Rahmaninov imprima adeseori o nuanţă gravă chiar şi pieselor în care alţi interpreţi nu găseau elemente tragice. Aşa se remarcă, de exemplu, execuţia „Impromptu"-ului în la bemol major de Schubert. Muzica aparent simplă a acestui „Impromptu" era dramatizată, în interpretarea marelui pianist, cu ajutorul unor accente grave şi sonorităţi în crescendo, specifice lui Rahmaninov.

Vigoarea, energia şi tragismul sobru, reţinut sunt trăsăturile cele mai remarcabile ale artei interpretative a lui Rahmaninov; legat de aceasta apare şi ceea ce este mai caracteristic în pianistica lui Rahmaninov: ritmul, celebrul său ritm, de o rară fermitate, care era uneori extrem de flexibil. După cum arată un comentator, vigoarea şi fermitatea execuţiilor marelui

[18] Harold C. Schonberg, op. cit., p. 503, 504

Scanned with OKEN Scanner

pianist reprezinta „intruchiparea forţelor spirituale ale omului şi a capacităţii lui de luptă... expresia tendinţelor înaintate ale epocii sale”[19].

Muzica lui Rahmaninov este caracterizată prin îmbinarea unui tragism profund cu o înflăcărată dragoste de viată, predominând nuanţele de lirism şi imaginile epice care-l apropie de compozitorii „Noii şcoli ruse”. Creaţia lui se sprijină pe două mari curente ale artei muzicale ruse: şcoala de la Moscova, întemeiată de Ceaikovski şi Taneev şi şcoala de la Petersburg, reprezentată prin Musorgski, Borodin şi Rimski - Korsakov.

Muzica pentru pian era concepută special pentru mâinile lui spectaculoase, având un colorit foarte bogat. Luminile şi umbrele sunt foarte bine precizate în lucrările lui pianistice, iar contrastele sunt viu reliefate. Această muzică este extrem de dificilă, cere o extindere deosebită a mâinii şi o extraordinară virtuozitate. Melodicitatea lui Rahmaninov cuprinde multe elemente şi nuanţe orientale specifice folclorului muzical rusesc. Bogăţia tonalităţilor şi imaginilor dramatice se afirmă în „ritmul lui plin de noblete şi asprime întruchipând spiritul de luptă al poporului”[20]. După cum s-a spus: „Rahmaninov face parte din specia aceea de oameni care se pricepe să ofteze liric şi să viseze despre lună şi dragoste, chiar şi atunci când în jurul său numai de dragoste nu se mai vorbeşte...”[21].

[19] A. Solovtov. op. cit., p. 92
[20] id. p. 53

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II. Apariția și evoluția preludiului

Preludiul (lat. prae = înainte, ludus = joc)[22]. În secolele XV și XVI piesele scrise pentru lăută sau pentru instrumente cu claviatură (orgă sau clavecin) aveau la început o introducere ce purta titlul de preludiu. În secolul XVII, a fost folosit ca introducere la unele compoziții cu caracter religios și a fost sinonim cu preambulum (introducere, cu sau fără legătura tematică, cu restul lucrării muzicale)[23], întrucât amândouă aveau rolul de a pregăti atmosfera și tonalitatea unei piese muzicale. Un moment hotărâtor în evoluția preludiului a fost utilizarea lui de către Johann Sebastian Bach ca primă parte în suita instrumentală preclasică, cu intenția ca, de la bun început, să fixeze tonalitatea unică în care se va desfășura întreaga lucrare.

Printre cele mai vechi preludii care au supraviețuit (compuse înainte de anul 1800), sunt cele cinci preambuluri pentru orgă din tabulatura lui Adam Ileborgh din anul 1448, unde ele sunt grupate într-o secțiune intitulată „Incipiunt praeludia diversarum notarum". Termenul de „preambul" este adăugat pentru a atrage atenția auditorului și pentru a introduce un anume subiect. Fiecare constă dintr-o parte înflorită muzical, improvizată la mâna dreaptă, care, „decorează" o formă simplă la mâna stângă, cum ar fi alternanța a două susțineri, a două parți cordale sau a unei scări descendente[24].

Definiția preludiului în viziunea lui Sigismund Toduță, se referea la faptul că preludiul este cunoscut în literatura organistă încă din secolul al XV-lea sub denumirea de „präambel", promovat de Konrad Paumann (1410-

[21] N. Bajanov, op. cit., p. 268.
[22] Dumitru Bughici-*Dicționar de forme și genuri musicale* (București: Editura muzicala, 1974) p. 253
[23] Dicționar de termeni muzicali (București: Editura Științifică și Enciclopedică , 1984) p. 390
[24] The New Grove Dictionary Of Music And Musicians vol. 20 (London: Ed. By Stanley Sadie, f.a.), p. 292

Scanned with OKEN Scanner

1473) în sensul unei lucrări de melodie bisericească sau laică, în spiritul biciniilor vocale ale epocii[25].

Alături de caracterul improvizatoric evident al preludiului, pot exista şi elemente intonaţionale care să pregătească tema fugii, dar de cele mai multe ori, preludiul evidenţiază doar tonalitatea şi atmosfera fugii. Această introducere, care purta titlul de „preludiu" în secolul XV-XVI, poate îmbrăţişa orice structură, neavând o formă anumită. Până la Bach nu exista o denumire precisă a piesei introductive pentru fugă folosindu-se câteodată şi *fantasia, capriccio, toccata, preambulum*. Însuşi Johann Sebastian Bach le mai utilizează, dar în „Clavecinul bine temperat" adopta în mod absolut termenul de preludiu. Preluând tradiţia lui Johann Sebastian Bach, Dmitri Şostakovici a compus un ciclu de „douăzeci şi patru de Preludii şi Fugi pentru pian", o variantă modernă de alinierea unui preludiu şi a unei fugi pentru fiecare tonalitate majoră şi minoră, cu sublinierea ca Dmitri Şostakovici apelează şi la sistemul modal.

Preludiul avea o dublă funcţie: aceea de a-i „acorda" pe interpreţi prin fixarea tonului de bază şi aceea de a crea un „montaj psihologic" propice receptării mesajului muzical ce urmează sa fie transmis. Termenul de „preludiu" a avut numai aceasta accepţiune, până în secolulul XVI.

Începând din a doua jumătate a secolului XVI, numele a desemnat, piesa muzicală care prefaţează fuga, suita, cantata, opera etc.

Conform definiţiei lui Dumitru Bughici şi Diamandi Gheciu, preludiul este denumirea obişnuită dată, încă de la sfârşitul secolului XVII, unei piese care preceda şirul de dansuri dintr-o suită, fără a fi ea însăşi un dans[26]. În „Suitele pentru orchestră" Johann Sebastian Bach a preferat termenul de

[25] Sigismund Toduţă –„*Forme Muzicale ale Barocului*" vol. I (Bucureşti: Ed. Muz, 1960) p. 147.

Scanned with OKEN Scanner

uvertură, cu acelaşi rol, în linii mari, cu preludiu. Tot Johann Sebastian Bach a încetăţenit în „Clavecinul bine temperat", rolul preludiului ca parte introductivă a unei fugi. Acesta are o factură predominant polifonă, câte odată acordică, în care, de multe ori, caracterul improvizatoric este evident.

În secolul XVII, piesele instrumentale care nu aveau o scriitură polifonică de fugato erau denumite „preludii", în timp ce spre sfârşitul secolului, preludiul devine numele obişnuit al primei părţi din suita instrumentală (pentru lăută, clavecin, orchestră etc). În principiu, arhitectura preludiului nu este canonizată, el putând adopta forma de lied bi sau tripartid, de uvertură etc. Preludiile care preced fugile şi tocatele de orgă sau clavecin ale lui Johann Sebastian Bach au, de cele mai multe ori, forma de suită, după cum am menţionat anterior, cu evoluţia tonală obişnuită la dominantă sau la relativa majoră.

Preludiul a fost destinat, în general, pregătirii audierii unei piese muzicale mai importante, având funcţie de preambul. Prin extensie, aceste introduceri au devenit piese conturate ca formă şi material tematic şi aproximatin în jurul anului 1667, au primit denumirea de „preludii", cu „rol de introducere a unei fugi, suite sau sonate, cele din urma purtând uneori denumirea de uvertura", dupa cum sublinia renumitul Vasile Iliuţ[27].

Literatura muzicala franceză din secolul XVII figurează ca o piesă de deschidere a ciclului de dansuri cuprinse în suita concepută pentru luth, chitară, cembalo etc. Structura, iniţial ametrică, improvizatorică, se organizează, investind, treptat, o încadrare metrică, contrapunctică, utilizând elemente ritmico-tematice. În accepţiunea lui Fr. Couperin (L'art de

[26] Dumitru Bughici şi Diamandi Gheciu-„*Formele şi genurile muzicii instrumentale*" (Bucureşti: Editura muzicală, 1960) p. 91.
[27] Vasile Iliut - „*O carte a stilurilor musicale*" vol. I (Bucureşti: Ed. Muz., 1996) p. 342

Scanned with OKEN Scanner

toucherle Clavecin, 1715-1716) „...o compoziție liberă în care imaginația se lasă purtată de toate câte ii apar în cale"[28].

În literatura bachiană, preludiul a găsit o largă utilizare: doisprezece Preludii mici, şase Preludii mici, Preludii şi Fugi pentru orga, opt Preludii mici şi Fugi pentru orgă, Suitele engleze, şase Partite pentru pian, Preludii şi Fugi pentru pian, Sonate şi Partite pentru violină solo, şase Suite pentru violoncel solo, reprezintă o sumară enumerare, unde forma apare fie ca o piesă de sine stătătoare, fie îngemănată cu fuga, fie ca o piesă de deschiderea suitei, partitei sau sonatei.

Caracterul preludiilor bachiene oglindeşte prisma bogată care reflectă toate nuanțele expressive ale categoriilor estetice. Destinația preludiilor bachiene îngemănează, aproape totdeauna, două obiective: unul artistic, cu caracter de permanență şi altul artistic-didactic, izvorât din condeiul unui *magister magistrorum*.[29]

În secolul XVIII, preludiul s-a încetățenit ca parte introductivă a fugii şi uneori a suitei, având o factură predominant polifonică, uneori acordică, cu momente improvizatorice. Rolul său era acela de a pregăti tonal şi mai puțin tematic, atmosfera fugii[30].

Secolul al XIX-lea a dus la trezirea interesului pentru vremurile timpurii ale apariției preludiului şi a încurajat o revenire la viață a formelor vechi.

În secolele XIX şi XX, compozitorii scriu cicluri de piese pentru diferite instrumente, dar mai ales pentru pian, intitulate preludii. Bogăția şi varietatea lor melodică, armonică, ritmică, a formei (predominante sunt

[28] Sigismund Toduță, op.cit, p. 147
[29] id p. 147
[30] Vasile Iliuț op. cit. p. 342

Scanned with OKEN Scanner

formele de lied) şi genului a făcut ca aceste piese să se bucure de mult succes, atât în sălile de concert, cât şi în studiul propriu-zis al instrumentului.

Este suficient să amintim ciclurile realizate de Frédéric Chopin, Claude Debussy, Aleksandr Skriabin, Serghei Rahmaninov, Mihail Jora, Alfred Mendelshon etc. Multe dintre aceste preludii sunt piese de caracter (de gen) datorită conţinutului programatic declarat sau numai sugerat[31].

Aşadar, începând din secolul XIX, numele este atribuit printr-o extindere şi mai largă, şi unor piese muzicale de sine stătătoare, indicând asupra dimensiunilor reduse şi a libertăţii formale acestora. Preludiul de operă sau de suită pentru orchestră, capătă şi ele o oarecare autonomie, putând fi executate şi independent de context; prin emanciparea lor se naşte preludiul simfonic. Preludiile pentru pian sunt grupate uneori în cicluri, „construite" pe baza opoziţiilor dinamice, de caracter dintre piesele componente, fapt menţionat anterior. Muzica românească a compus preludii în epoca modernă renumitul George Enescu, Ion Dumitrescu[32].

Referitor la titlul de preludiu, acesta se dă şi unei lucrări programatice pentru orchestră, ca de exemplu cunoscutul poem simfonic a lui Franz Liszt „Preludiile" (nefiind înrudit ca şi gen muzical, ci doar prin numle său , cât şi prin programul său muzical, inspirat dintr-un poem al lui Lamartin) sau preludiile „L'Apres-midi d'un faune" de Claude Debussy, sau poate depăşi sfera programatică, ca de exemplu „Preludiul simfonic" de Ion Dumitrescu, în care atât relieful, cât şi mobilitatea imaginilor şi a fluxului muzical nu mai obligă la utilizarea unei indicaţii programatice pentru a putea fi înţelese intenţiile autorului.

John Cage, compozitor avangardist, a compus „Preludiul pentru

[31] Dumitru Bughici op. cit. p. 253
[32] Dicţionar de termeni muzicali, op cit. p. 390

Scanned with OKEN Scanner

meditație" pentru pian şi resurse electronice, fiind preluat de Francois-Bernard Mache (Preludiul, 1959) şi Branimir Sakac (Preludiul aleator, 1961).

Preludiul a fost introdus şi în operă, înlocuind uvertura, sau cuprinzând muzica antractelor. În secolul XIX, uverturile capătă o desfăşurare prea mare, cu un pregnant caracter concertistic, fapt ce are repercusiuni defavorabile asupra unității dintre introducere şi opera propriu-zisă. Unele uverturi devin piese de concert în sine, independent de operă sau spectacolul de care sunt legate. De exemplu unele uverturi de Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Gioachino Rossini, Richiard Wagner au acest caracter. Ulterior, Richard Wagner renunță la uvertura tradițională şi o înlocuieşte cu preludiul. Se poate observa astfel, o pendulare între preludiu şi introducere. În „Aida", Giuseppe Verdi renunță la uvertură, pentru „Introducere", la fel ca şi Piotr Ilici Ceaikovsci, în opera „Dama de pică". De fapt, sensul este acelaşi; de a pregăti, prin expunerea celor mai importante teme din operă (balet) atmosfera spectacolului.

Preludiul sau introducerea capătă astfel, o dimensiune mai redusă şi o formă mai simplă, renunțându-se la forma de sonată clasică cu dezvoltările tematice. De asemenea dispare pauza dintre introducerea orchestrală şi începutul propriu-zis al primului act din operă. Se realizează astfel o mai puternică coeziune dramaturgică între preludiu şi primul act. Din muzica românească amintim preludiu din opera „Qedip" de George Enescu, sau cel din opera „Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu[33].

Scopul notării improvizațiilor, a fost în mod general, acela de a le oferi un model tinerilor studenți; aceasta s-a dovedit a fi o intenție instructivă, deseori concentrată pe un aspect particular al tehnicii

Scanned with OKEN Scanner

instrumentale, ramânând o parte importantă a preludiului. Mai târziu, termenul a fost aplicat unei varietăți de prototipuri formale, deoarece improvizația poate îmbrățișa o listă variată de stiluri şi tehnici, fapt dovedit în paginile anterioare.

[33] Dumitru Bughici op. cit. p. 254

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III. Analiza celor 24 de preludii ale lui Serghei Rahmaninov

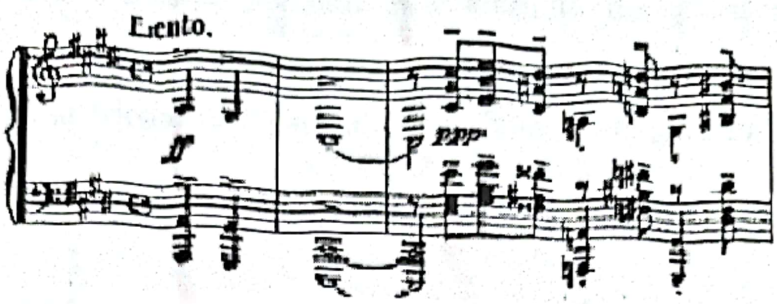
Cele douăzeci şi patru de preludii sunt scrise în toate tonalităţile ca şi preludiile lui Chopin şi primele preludii ale lui Skriabin.. În ceea ce priveşte conţinutul preludiilor la Rahmaninov, acesta este foarte variat. Cea mai mare parte a preludiilor sunt mai lungi şi cu o ţesătură mai complexă decât cele compuse de Chopin; ele sunt de o intesitate (expresivă) foarte rusească (fără vreo prejudecată naţionalistă), mândre şi arogante, plină de o ardenţă nostalgie şi de visări idilice.

Preludiile lui Rahmaninov, nu sugereaza numai bogaţia peisajelor din natură ci creează şi imagini complexe, prin presimţirea funestă, plină de nelinişte ce o străbate, reuşind să imprime imagini artistice de un conţinut profund psihologic.

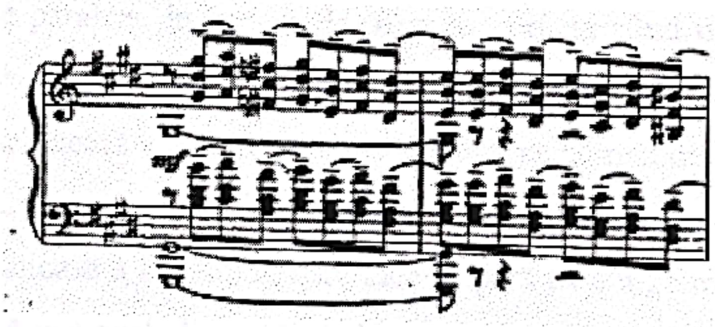
Soarta **preludiului nr.1 în do diez minor** este unică. Compozitorul l-a compus când avea 19 ani şi curând a devenit cea mai populară piesă din repertoriul clasic din lume. Conjugarea conflictuală a două teme contrastante are loc de la începutul piesei şi până în final.

Primele două măsuri devansează începutul melodiei cu trei octave (pe treptele VI-V-I), în *ff*, după care se continuă cu o melodie amplificată acordic în formă de tricord, în *ppp*, în registrul grav.

Scanned with OKEN Scanner

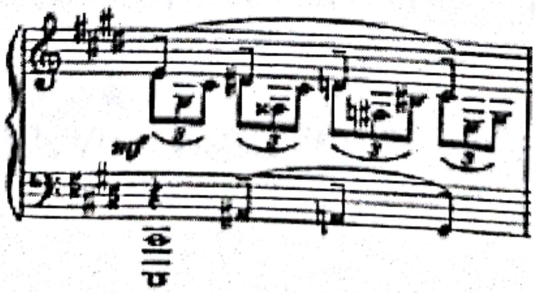


Primele 14 măsuri formează o perioadă dublă, indivizibilă şi asimetrică. În prima frază, tricordul apare în forma inițială, expus de patru ori pe o pedală pe tonică (treapta I), expunerea fiind urmată de tricordul lărgit pe o pedală pe dominantă (treapta a-V-a).



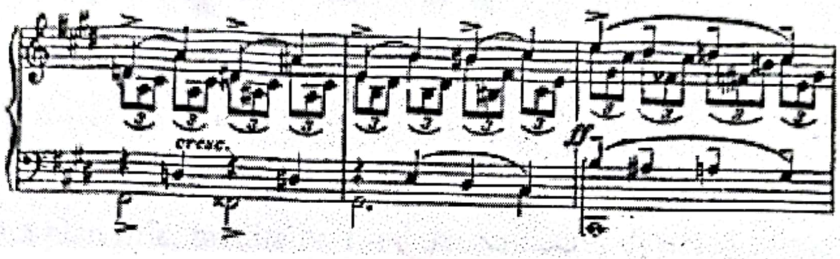
În a doua frază, tricordul apare din nou în forma inițiala, tot de patru ori, dar acel tricord lărgit apare de data aceasta la mijloc pe o pedală pe tonică (treapta I).

În a doua perioadă dublă, melodia este dublată în cvarte paralele şi se completează prin figurații de triole, păstrându-se tonalitatea inițială (do diez minor).



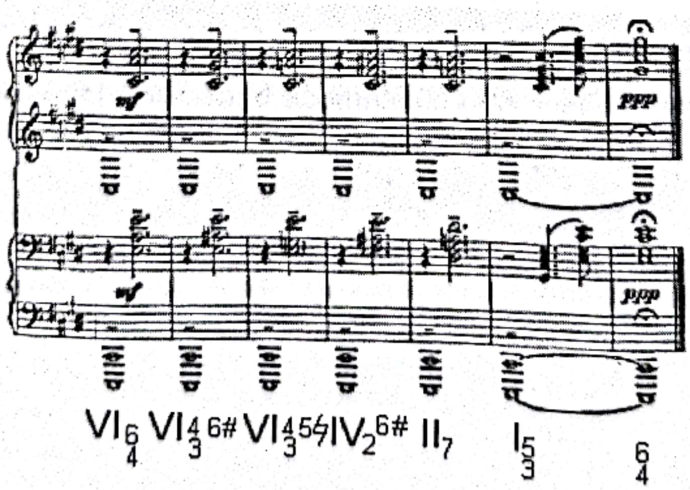
Scanned with OKEN Scanner

Prima frază a acestui preludiu este alcatuită din patru măsuri, urmează cea de-a doua, alcătuită tot din patru măsuri, adăugându-se cinci măsuri de lărgire interioară (din care ultimele două aduc o culminație pe treptele IV-V-I pentru cea de-a treia frază).

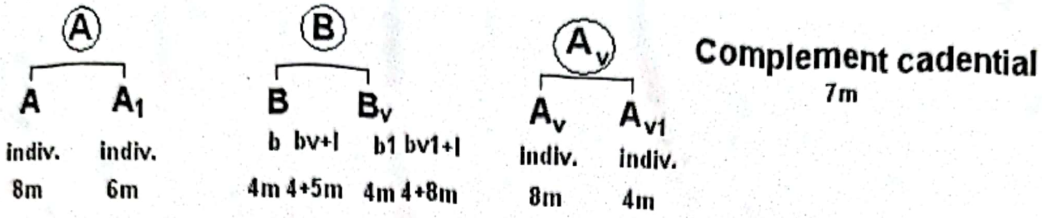


În cea de-a treia frază melodia este expusă la octavă, dar ramâne dublată în cvarte paralele, în decurs de patru măsuri, urmând ultima frază alcatuită din patru măsuri (la care se adaugă opt măsuri de largire interioară).

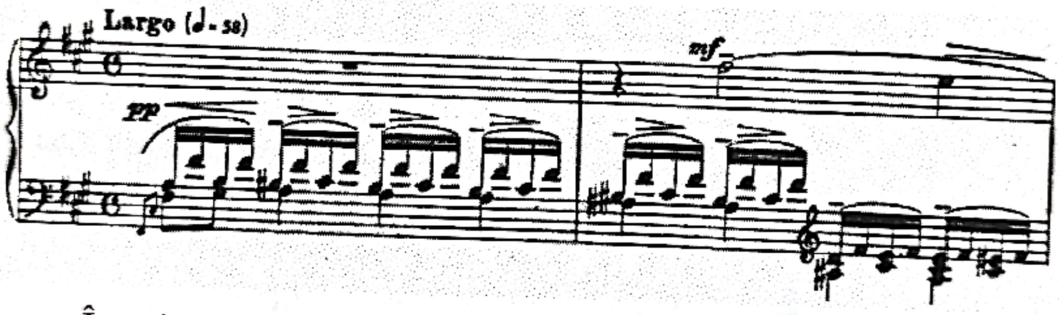
Repriza debutează cu două măsuri augmentate, melodia rămânând amplificată acordic, dar situată în registrul acut, în fff. Este un efect vizibil al dimensiunii grandioase a sunetului, care face să pară că atinge măreția unei orchestre mari. Acest preludiu se încheie cu un complement cadențial pe parcursul a 7 măsuri, printr-o succesiune de acorduri.



Formă tristrofică mare:



În **preludiul nr. 2 în fa diez minor** tema „spirituală a singurătății" este redată pe un plan liric, meditativ, fiind descendentul direct al faimosului preludiu nr. 1[34]. În prima frază, acompaniamentul precede intrarea melodiei prin figurații de șaisprezecimi pe treapta I.

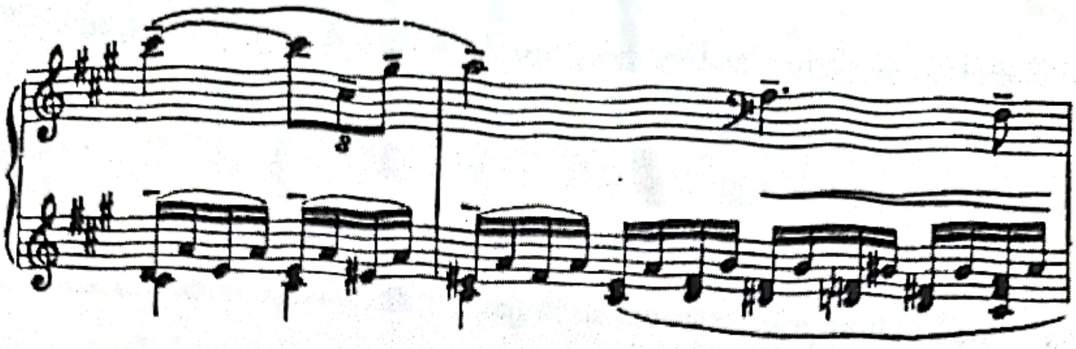


În prima strofă, melodia se desfăşoară numai în registrul acut, pe când, în cea de-a doua strofă, melodia se desfăşoară pe două planuri: în registrul acut şi cel grav, fiind acompaniată de aceleaşi figurații din prima

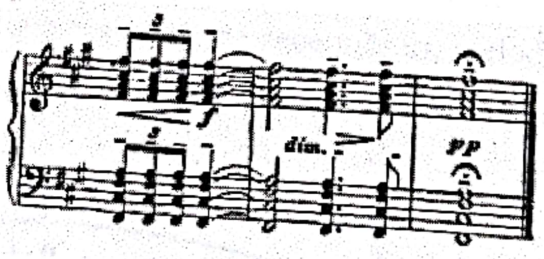
[34] Textul explicativ ce însoțește dublul CD-DECCA cuprinzând cele 24 Preludii și Sonata nr. 2 pentru pian de S. Rahmaninov în interpretarea lui Vladimir Ashkenazy.

Scanned with OKEN Scanner

strofă.

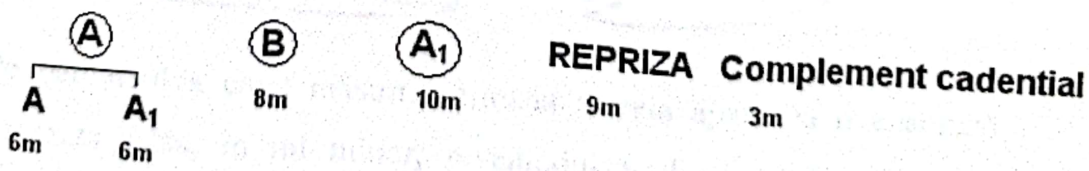


În cea de-a treia strofă, melodia se menține în aceleaşi registre (acut şi grav), dar numai pe parcursul a trei măsuri, revenindu-se la tonalitatea de bază, după care melodia este expusă în octave şi acorduri, fiind acompaniată de aceleaşi figurații de şaisprezecimi, între cele două registre fiind inclusă o melodie secundară, caracterizată prin mers treptat ascendent, cromatic. Acest preludiu se încheie cu o repriză alcătuită din nouă măsuri, şi cu un complement cadențial desfăşurat pe trei măsuri, constituit din acorduri în stare directă, în gama fa diez minor.



Tonalitatea inițială se păstrează pe tot parcursul acestui preludiu.

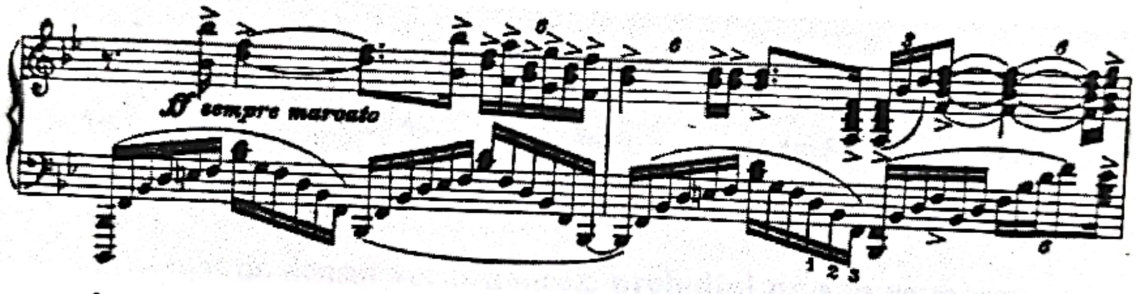
Forma tristrofică mare:



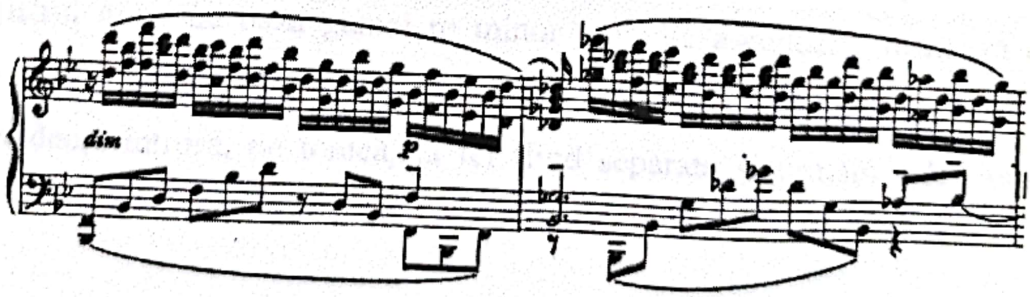
Scanned with OKEN Scanner

În **preludiul nr. 3** în **Si *b* Major** „este redată o imagine monumentală a spontaneității festivităților folclorice care ne atrag în bucuria vârtejului ei”[35]

Prima perioadă este simplă, alcătuită din trei fraze ample. În primele două măsuri, acompaniamentul arpegial devansează începutul melodiei, care este expusă într-o alternanță de sunete duble. În prima frază, există o alternanță de sunete duble, în octave şi terțe, iar în cea de-a doua, alternanța de sunete este în terțe, cvarte şi octave. În cea de-a treia frază, sunetele duble sunt expuse în terțe şi octave.



În cea de-a doua perioadă, de zece măsuri, melodia apare în registrul mediu, fiind acompaniată în registrul acut de alternanța de sunete duble, iar în grav, de triole.



Pe parcursul a cinci măsuri, perioada a treia apare ca o anacruză pentru repriza falsă, în mi minor, revenindu-se, după nouă măsuri, la tonalitatea *Si bemol Major*, în care se desfăşoară repriza propriu-zisă. În

Scanned with OKEN Scanner

ultimele zece măsuri, apare coda, în care este prelucrat atât motivul de duble şi mişcarea arpegială din prima perioadă, cât şi melodia simplă din perioada a doua.

Acest preludiu impune o tehnică de o foarte mare virtuozitate din punct de vedere pianistic.

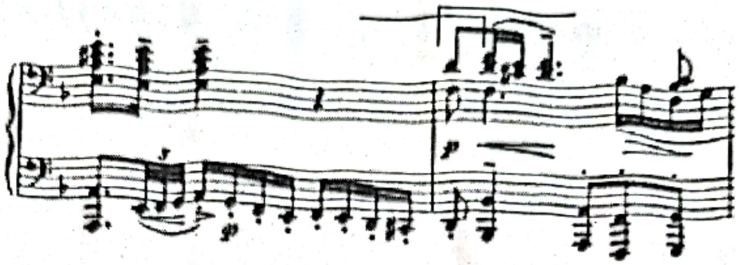
Forma:

A	B	C	Repriza falsa	A_v	Coda
a a_1 av				a a_1 av_1	
6m 4m 7m	10m	5m	9m	4m 4m 8m	10m

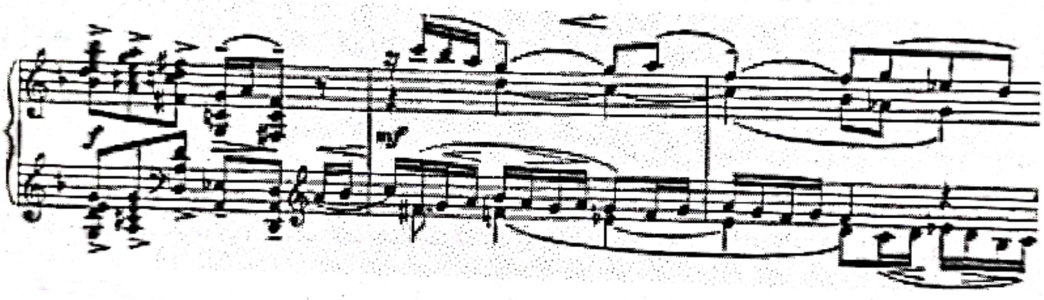
Infuenţat de dansul vechi francez, **preludiul nr.4** în **re minor**, „are totuşi esenţa conţinutului tematic într-un mod profund rusesc“[36]. Din punct de vedere structural, compozitorul foloseşte mai multe ritmuri. Melodia are o construcţie acordică, suprapuându-i-se o intrare în stretto, pe treapta a V-a, în registrul grav, pe baza gamei re minor melodic ascendant; urmează o revenire descendentă la varianta iniţială. Primele două fraze sunt despărţite de o cadenţă intrusă, pe tonică, la fel fiind separate şi următoarele două fraze.

[35] Textul explicativ ce însoţeşte dublul CD-DECCA op. cit.
[36] Textul explicativ ce însoţeşte dublul CD-DECCA op. cit.

Scanned with OKEN Scanner



În perioada a treia, întâlnim un lanț de trei strofe, a doua și a treia fiind indivizibile. Prima frază începe cu o melodie amplificată acordic în decursul unei singure măsuri, după care melodia devine simplă, cantabilă, în registrul acut, și acompaniată de o melodie secundară și de formule de șaisprezecimi.



În a doua frază, melodia este expusă în două registre, în acut și în grav și este acompaniată de aceleași formule de șaisprezecimi. A treia frază este alcatuită dintr-o melodie expusă în octave, precedată de formula caracteristică primei perioade (intrarea în *stretto*).

Cea de-a treia perioadă se aseamană cu cele două fraze din prima perioadă, aici fiind inclusă și o lărgire exterioară, de două măsuri, dar care păstrează cadența intrusă.

Ultimele douăzeci și trei de măsuri alcătuiesc coda, în care este prelucrată intrarea în stretto, situată din nou între cele două registre: cel grav,

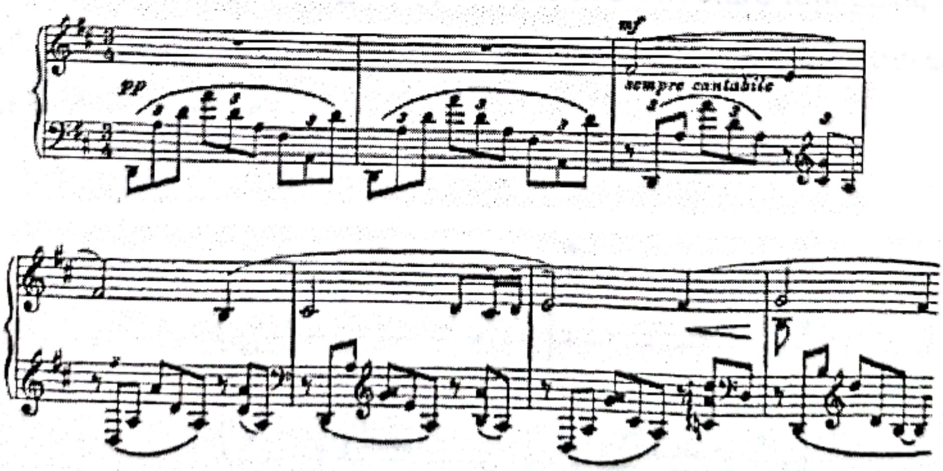
Scanned with OKEN Scanner

susținând o pedală pe re, iar cel acut prezentând o melodie cantabilă, sub forma de întrebare şi răspuns.

Forma tristrofică mare:

A				B				A_v				Coda
A		A_1		B_1	B_2	B_3		A_1				
a	av	a	av1	b	bv	indv.	indv.	a1	larg.	ext.	av1	
4m	4m	4m	4m	4m	4m	10m	10m	4m	2m	4m		23m

Primul si cel mai impresionant exemplu de lirism din acest ciclu este **preludiul nr.5** în **Re Major.** Această piesă începe cu o introducere alcătuită din două măsuri la mâna stângă, desenul melodic fiind construit pe baza structurii arpegiale, ce devansează începutul melodiei. Această melodie are o structură omofonă, ce este caracterizată prin mers treptat ascendent si descendent.

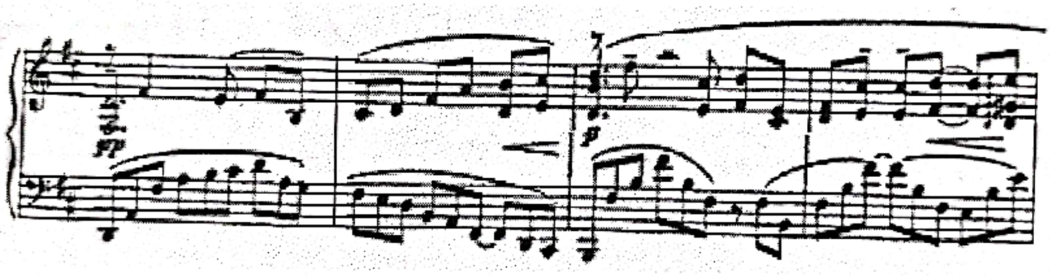


Mersul treptat si cel arpegial conduc la modulații nu foarte îndepărtate: Re ~ Sol ~ fa # ~ Re în decurs de şaisprezece măsuri.

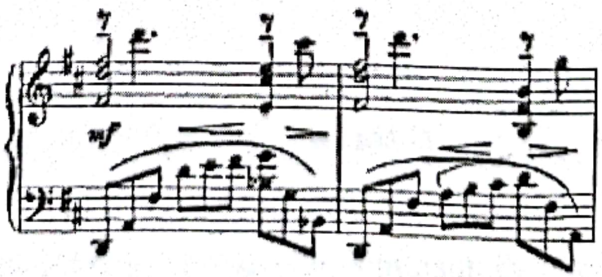
Scanned with OKEN Scanner

În următoarea secțiune, melodia este expusă între cele două planuri: în registru grav se prelucrează motivul introductiv folosind procedeul de augmetare, iar în cel acut se aduce o melodie secundară, nouă, ce păstrează formula ritmică de triolet.

Secțiunea B este o perioadă dublă, asimetrică cu caracter de dezvoltare. În ambele fraze tema este secvențată şi dezvoltată în registrul acut fiind acompaniată de structura arpegială, puțin modificată față de cea pe care o găsim în prima secțiune.



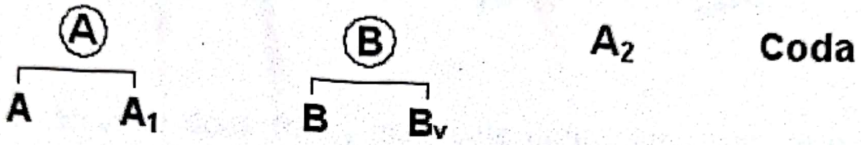
În repriză tema este expusă între aceleaşi două planuri(şi anume, în registru mediu). În registrul grav apare din nou structura arpegială, iar în registrul acut găsim un salt de sextă ce se repetă pe tot parcursul acestei secțiuni pe diferite trepte.



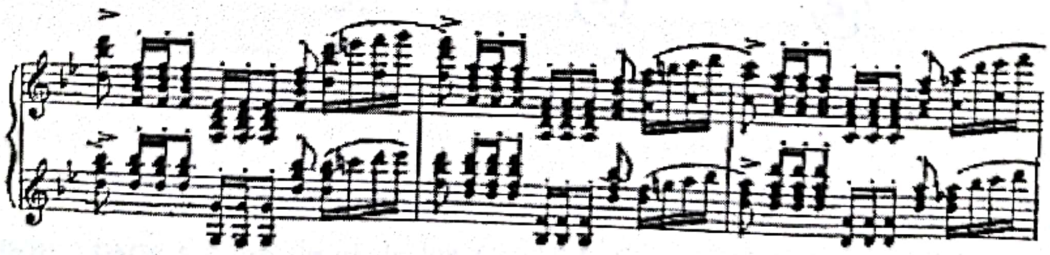
Scanned with OKEN Scanner

Ultimele nouă măsuri alcătuiesc coda, în care se prelucrează structura arpegială, salturile de sextă din A_2 şi motivul din B.

Forma tristrofică:

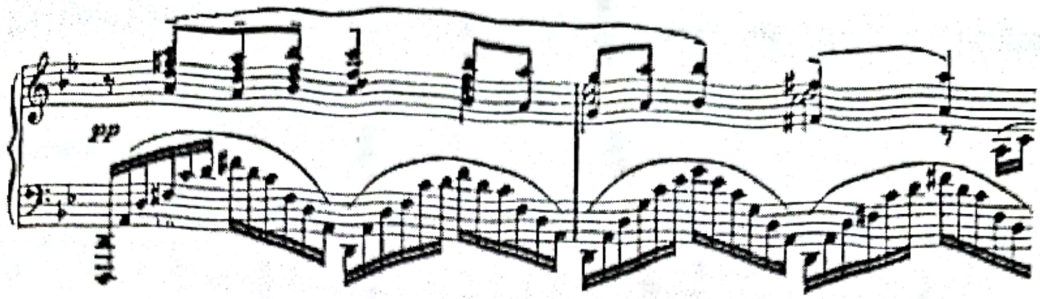


Preludiul nr. 6 în sol minor este conform indicaţiilor autorului „spiritul unui marş". Acest preludiu este descendentul direct al faimosului preludiu nr. 1 în do # minor op. 3 al lui Rahmaninov. În primele două fraze, melodia şi acompaniamentul sunt amplificate acordic, alcătuind o perioadă dublă, indivizibilă. În cea de-a treia frază se păstrează ritmul din frazele precedente, dar în schimb, melodia este total diferită din punct de vedere melodic, dar păstrând aceeaşi structură acordică şi tonalitatea de început (treapta I în răsturnarea a doua).



Primele şapte măsuri din secţiunea B alcătuiesc o perioadă bifrazică asimetrică, iar următoarele opt măsuri, o perioadă pătrată. În primele două fraze, melodia este expusă în registrul acut şi este amplificată acordic, secundată de o figuraţie arpegială pe sunetul dominantei.

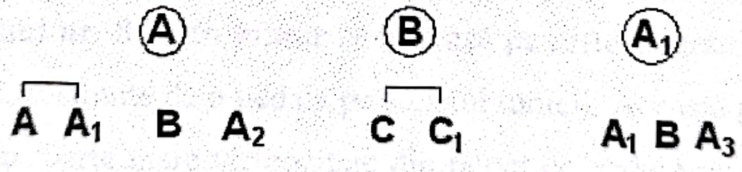
Scanned with OKEN Scanner



În următoarele două fraze, între cele două planuri apare o melodie secundară ce este amplificată acordic şi acompaniată de figuraţie arpegială.

Repriza este alcătuită dintr-o perioadă tristrofică revenindu-se la acelaşi caracter de marş, întâlnit şi în prima perioadă. În prima frază a reprizei se revine la tonalitatea iniţială (Re major) urmând o modulaţie către Sol şi do, revenind în tonalitatea iniţială (printr-un acord în răsturnarea a doua). În cea de-a treia frază, melodia este dezvoltată faţă de celelalte secţiuni fixându-se totodată tonalitatea sol minor.

Forma tristrofică mare:

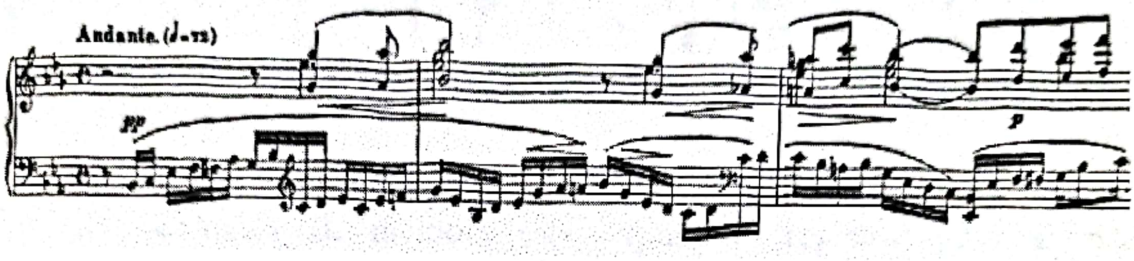


Preludiul nr. 7 în Mi *b* Major se apropie forte mult de tema lirică din prima parte a celui de-al doilea Concert pentru pian de acelaşi compozitor. Melodia încântătoare a piesei este compusă într-un liniştit şi tremurător „gust al pasiunii”[37]. Ea este expusă în registrul acut în octave şi amplificată pe parcurs printr-o structură acordică. Acompaniamentul este construit din grupuri de şaisprezecimi, modulându-se de la Mi *b* major la Sol major, şi

[37] Textul explicativ ce însoţeşte dublul CD-DECCA op. cit

Scanned with OKEN Scanner

astfel făcându-se trecerea la cea de-a doua secţiune. Aici, se păstrează acelaşi caracter, dar melodia este dezvoltată, şi modulează de la Sol major la Mi bemol major.



Ultima secţiune o putem defini ca o perioadă dublă cu rol de codă, unde melodia este dezvoltată pe un acompaniamnet format din grupuri de şaisprezecimi, ce li se adaugă o melodie secundară, în registrul mediu.

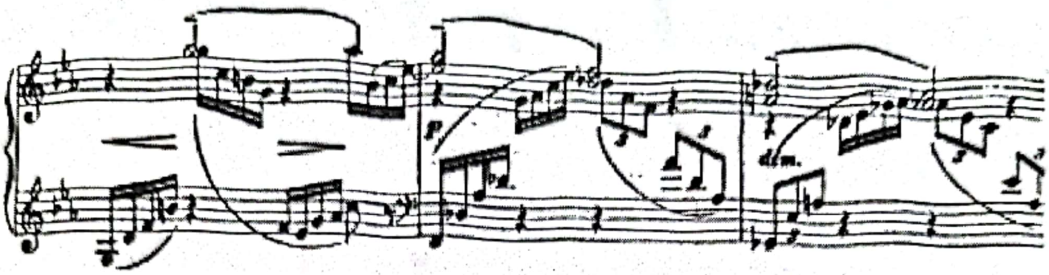
Forma:

A	B	A A_1
Mi_b ~ Sol	Sol ~ Mi_b	(CODA)

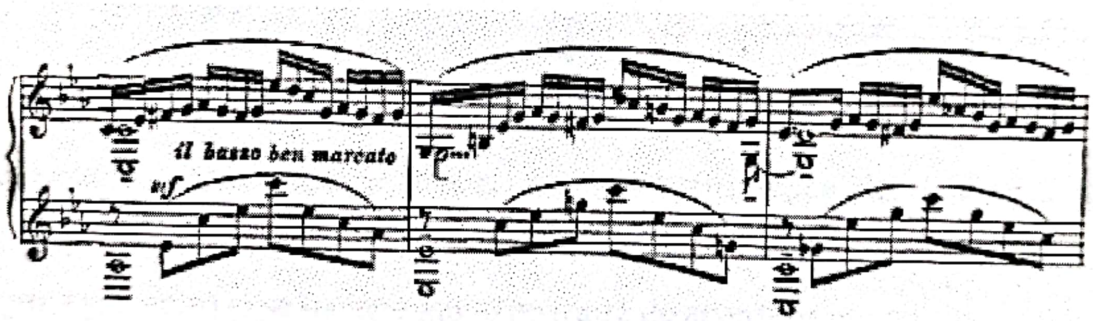
Preludiul nr. 8 în **do minor** se bazează pe nişte figuraţii continue de şaisprezecimi, susţinute de o pedală pe sunetul tonicii. Această piesă impune o tehnică de o foarte mare virtuozitate din punct de vedere pianistic, având aspect de studiu.

Melodia propriu-zisă apare abia în fraza a doua, în registrul acut, fiind caracterizată prin doimi şi pătrimi dublate la terţă, iar în cea de-a treia frază, în octave.

Scanned with OKEN Scanner



În secțiunea B, melodia este expusă în registrul grav şi este caracterizată printr-un mers treptat descendent şi acompaniată de figurații de şaisprezecimi. Repriza este alcătuită dintr-o perioadă simplă şi aduce în plus față de perioada A o melodie caracterizată prin mers arpegial.



În ultimele douăzeci şi trei de măsuri coda prelucrează figurațiile de şaisprezecimi în registrul acut, iar în registrul grav se prelucrează melodia din B prin diminuare şi în combinație de mers treptat ascendent cu mersul arpegial din repriză.

Forma:

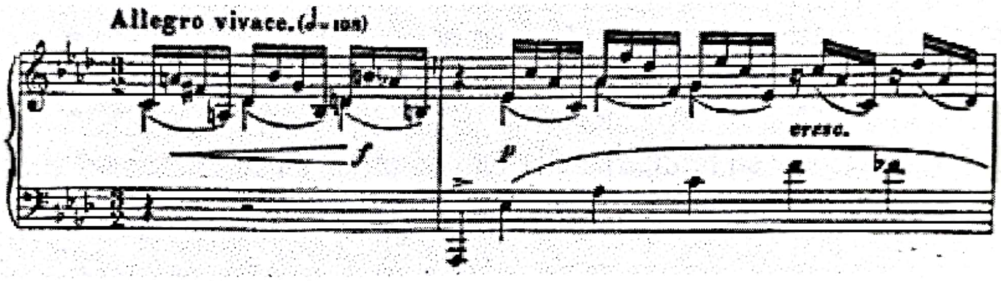
Ⓐ Ⓑ A_v Coda

A A_1 B B_1

Scanned with OKEN Scanner

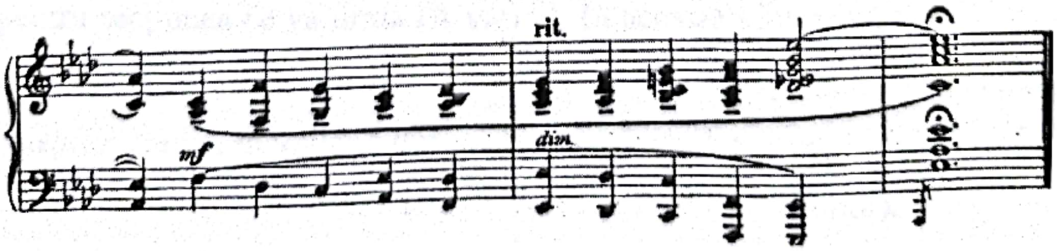
Preludiul nr. 9 în **La *b* Major** se bazează pe figuraţii incisive şi impetuoase, întruchipând imagini entuziaste pe de o parte, luminoase şi colorate pe de altă parte. Acest preludiu, ca şi precedentul, impune o tehnică de foarte mare virtuozitate pianistică.

Prima frază începe cu o introducere de o măsură ce se va repeta la sfârşitul fiecărei fraze. Melodia se desfăşoară pe două planuri (ea trecând de la un registru la altul) fiind secundată de figuraţii arpegiale.

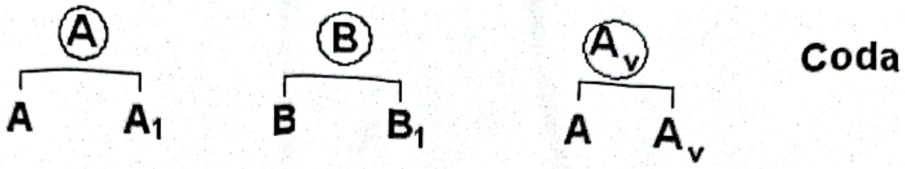


Secţiunea B prezintă o singură temă în registrul grav, acompaniată de aceleaşi figuraţii. Coda prelucrează aceste figuraţii arpegiale, de această dată în registrul acut, iar în registrul grav tema este prelucrată în două planuri (grav şi mediu) şi se încheie într-o înşiruire de acorduri:

I - VI - IV - $III_{\frac{6}{4}}$ - I - $II_{\frac{4}{3}}$ - I - $IV_{\frac{6}{4}}$ - $III_{2}^{5\flat}$ - VI - V_2 - I

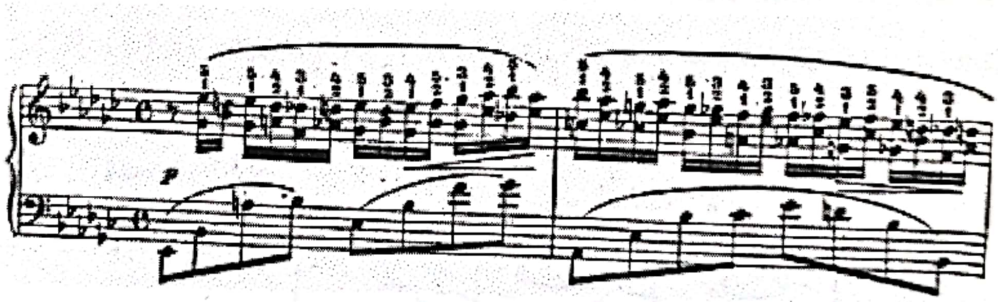


Forma tristrofică mare:



„Liniştitul şi misteriosul freamăt al vântului ne introduce în visul poetic şi în acelaşi timp dă naştere presentimentului tremurător al apropierii furtunii"[38]. Acestea sunt evocate în **preludiul nr. 10** în **mi *b* minor.**

Melodia este prezentată la mâna dreaptă în duble de secunde, terţe, cvarte, sexte şi septime şi este acompaniată, în primele şase măsuri, de salturi de cvinte şi octave, şi apoi de un mers treptat ascendent şi descendent, prima frază, încheindu-se cu un desen melodic structurat pe şaisprezecimi.



Secţiunea B este alcătuită din şapte măsuri, având rolul de anacruză pentru secţiunea ce va urma (A variat). În această secţiune (B) melodia este expusă tot la mâna dreaptă în duble, fiind acompaniată de grupuri de şaisprezecimi şi modulând din mi *b* minor în la *b* minor şi în Si *b* major. În secţiunea A variat se revine la tonalitatea iniţială (mi *b* minor).

În ultima frază din A variat apare o formulă arpegială urmată de o melodie secundară în registrul acut, rămânând însă şi melodia prezentată în

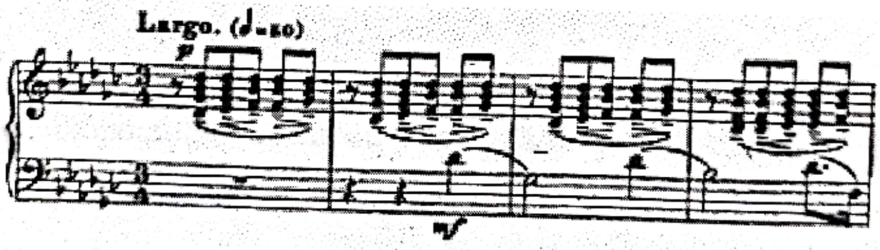
[38] Textul explicativ ce însoţeşte dublul CD-DECCA op. cit

Scanned with OKEN Scanner

duble de secunde, terţe şi cvarte. Coda prelucrează melodia de duble fiind acompaniată de formule arpegiale. Acest preludiu impune, la rândul său o tehnică pianistică de înalt nivel.

Forma:

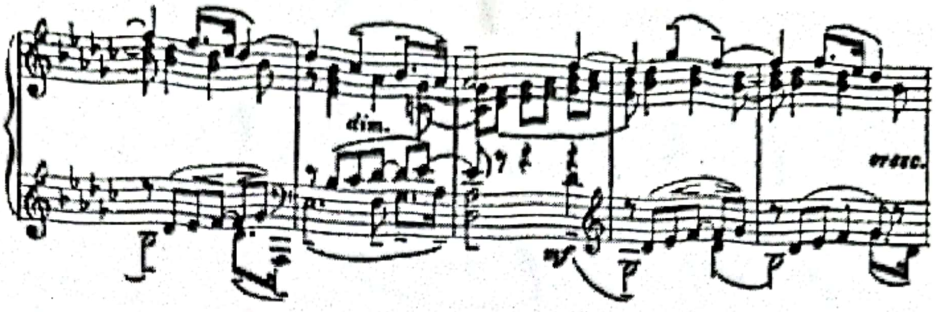
Preludiul nr. 11 in **Sol *b* Major,** fiind ultima piesă din op. 23, este caracterizată prin sentimente lirice, care sunt inseparabile contemplării unei privelişti încântătoare. Acompaniamentul este alcătuit dintr-un plan acordic pe o formulă de *ostinatto*, care pregăteşte intrarea melodiei expusă în registrul grav. Ea este caracterizată prin salturi, dar şi mers treptat ascendent, iar în a doua frază apare o melodie secundară, expusă în registrul acut.



În secţiunea B melodia se află tot în registrul grav şi are rol de dezvoltare, fiind caracterizată prin salturi de cvinte, sexte şi mers treptat ascendent. Acompaniamentul ramâne amplificat acordic, dar dispare formula de *ostinatto*.

În prima frază din secţiunea A variat, melodia este expusă tot în registrul grav, dar este dezvoltată şi pe parcurs revine melodia secundară expusă în registrul acut, pe un acompaniament amplificat acordic, ce se va continua şi în cea de-a doua frază.

Scanned with OKEN Scanner



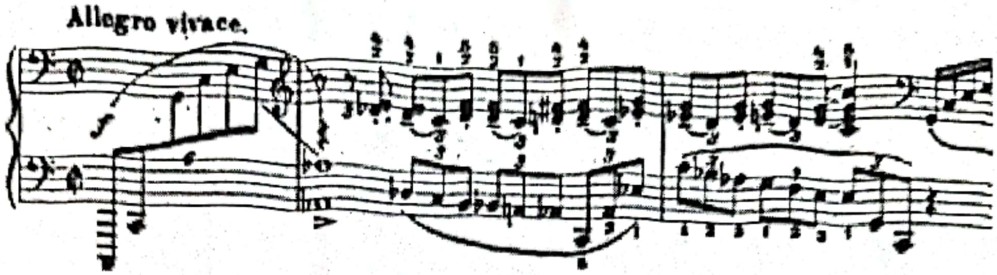
Coda prelucrează melodia expusă în registrul acut, pe un acompaniament amplificat acordic şi pe triole (pe parcursul a nouă măsuri). Desfăşurarea melodică se încheie în acelaşi plan acordic şi pe aceeaşi formulă de *ostinatto* (preluată din primele măsuri ale acestui preludiu). Spre final, melodia este readusă în registrul grav.

Forma:

Preludiul nr. 12 in **Do Major** este „o mare entuziastă de sunete festive ale clopoţeilor, sociate cu o vacanţă rusească. Aici sunetele frenetice ale clopoţeilor mari şi mici aduc aminte de câteva pagini finale din cel de-al doilea şi al treilea Concert pentru pian”[39]. Acest preludiu începe cu o formulă arpegială care devansează începutul melodiei, fiind caracteristică pentru începutul fiecărei fraze din sectiunea A şi A variat. Melodia este construită dintr-un mers treptat chromatic, pe o formulă de triole, şi este expusă în două planuri. În primul plan expunerea se realizează în duble de secunde şi terţe, prin mers treptat ascendent, iar în cel de-al doilea plan construcţia este bazată pe mers treptat descendent, chromatic, dar şi arpegial.

[39] Textul explicativ ce însoţeşte dublul CD-DECCA op. cit

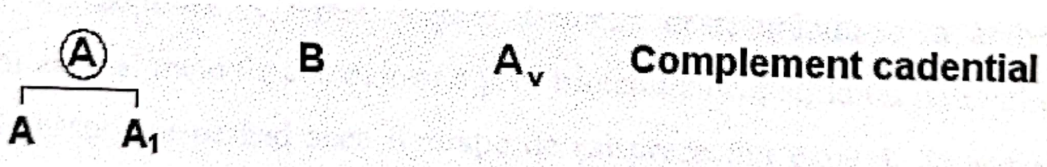
Scanned with OKEN Scanner



În secțiunea B melodia este expusă în registrul acut şi este caracterizată prin mers treptat, dar şi prin unele salturi, fiind acompaniată de triole şi de o melodie amplificată acordic. În secțiunea A variat este dezvoltată formula de duble şi acompaniamentul de triole. Acest preludiu se termină cu un complement cadențial expus pe parcursul a cinci măsuri pe treptele:

$$III - VI_{\frac{6}{4}} - II_{2}^{4\#} - VI_{\frac{6}{4}} - II_{7}^{2\flat} - III - I$$

Forma:

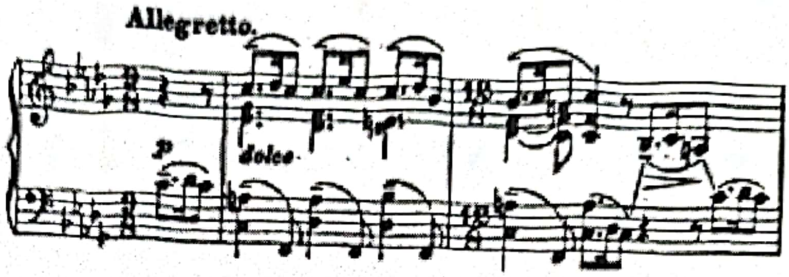


Comform informațiilor puse la dispoziția noastră, tabloul lui A. Brecklin „Reîntoarcerea" a fost cel care l-a inspirat pe Rahmaninov să compună **preludiul nr. 13** în **si *b* minor**. Acesta, împreună cu preludiul nr. 22 în Si Major se departajează de celelalte piese ale opusului.

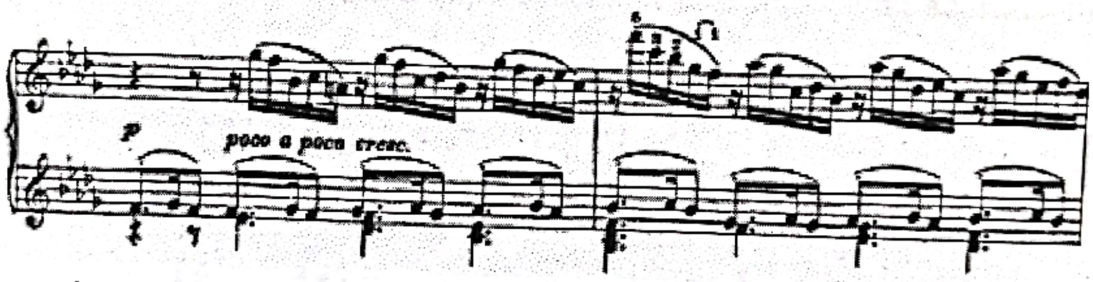
Muzica preludiului nr. 13 are un caracter dual, contrarităţile sale fiind exprimate în tempo-ul relativ animat, pe de o parte şi statistica melodică, pe de altă parte. Melodia este caracterizată printr-un dialog realizat între mâna

Scanned with OKEN Scanner

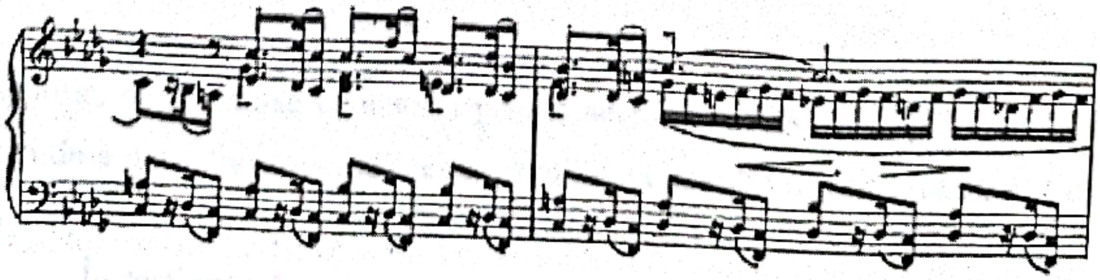
stângă şi cea dreaptă într-o formulă de triolet sincopat, fiind acompaniată de intervale suprapuse şi acorduri.



În secţiunea B trioletul sincopat este expus numai în registrul grav, acompaniamentul de figuraţii de şaisprezecimi situându-se în registrul acut. Pe parcursul acestei secţiuni melodia (cu ritmul trioletului sincopat) se amplifică acordic.



În secţiunea A variat dispare dialogul, desfaşurându-se la ambele mâini aceeaşi melodie caracterizată prin trioletul sincopat, la un interval de două măsuri, reapărând acea figuraţie de şaisprezecimi expusă, de această dată, în regsitrul mediu.

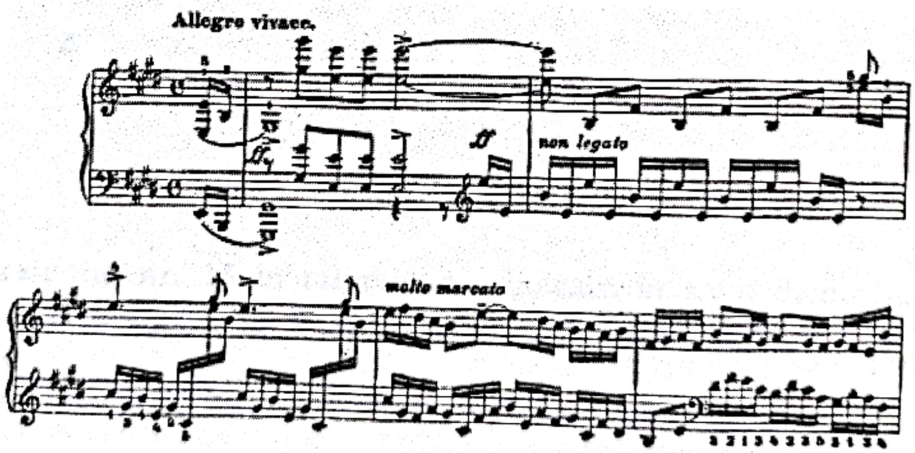


Scanned with OKEN Scanner

În codă se prelucrează melodia (trioletul sincopat) şi este acompaniată de acorduri.

Forma:

Preludiul nr. 14 în **Mi Major** începe cu un arpegiu ce se continuă cu expunerea melodiei în octave, pe parcursul unei singure măsuri, fiind continuată cu o formulă de *ostinatto* şi amplificată pe parcurs cu formule de şaisprezecimi. Din măsura a şaptea melodia este îmbogăţită acordic, fiind acompaniată de o figuraţie arpegială pe parcursul a trei măsuri, prima frază terminându-se cu o înşiruire de acorduri: VI – IV – III – I.

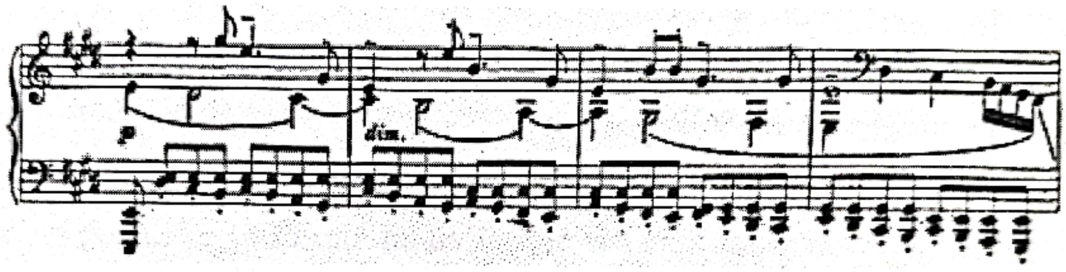


În prima frază din secţiunea B ambele planuri sunt amplificate acordic, pastrându-se caracterul primei secţiuni, pe treapta a IV-a (La). În cea de-a doua frază melodia este amplificată acordic în registrul acut, fiind acompaniată de grupuri de şaisprezecimi.

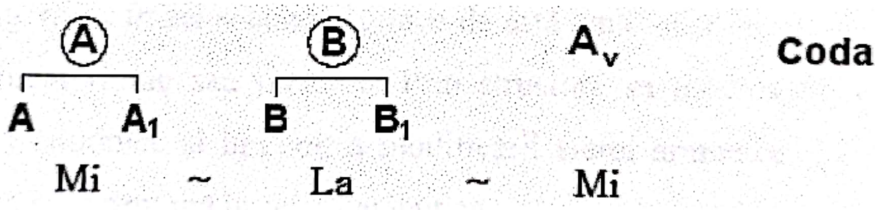
În secţiunea A variat se revine la tonalitatea iniţială (Mi), păstrându-se desfăşurarea îmbogăţită a melodiei.

Scanned with OKEN Scanner

Coda prelucrează melodia, ce este acompaniată de optimi şi susţinută de o pedală pe mi. Pe parcurs, capul tematic este prezentat în dialog, fiind acompaniat de o melodie secundară în registrul mediu, ce este caracterizată prin mers treptat descendent, iar în registrul acut, de o alternanţă de sunete duble pe o formulă de *ostinatto*.



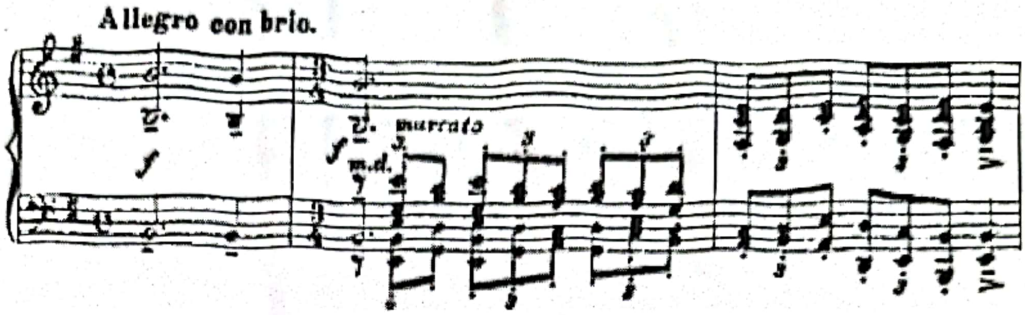
Forma:



Preludiul nr. 15 în **mi minor** debutează în sfera dominantei, cu raportul a trei octave duble. Motivul este bine determinat atât din punct de veder ritmic cât şi melodic, şi contrastează cu cel de-al doilea prin scriitură şi caracter. Ambele sunt preluate şi prelucrate chiar de la început prin variaţii de registru şi tonalitate de prezentare.

Prima perioadă este formată din trei fraze ample ce se succed în lanţ, fiecare prelucând motivele principale:

Scanned with OKEN Scanner

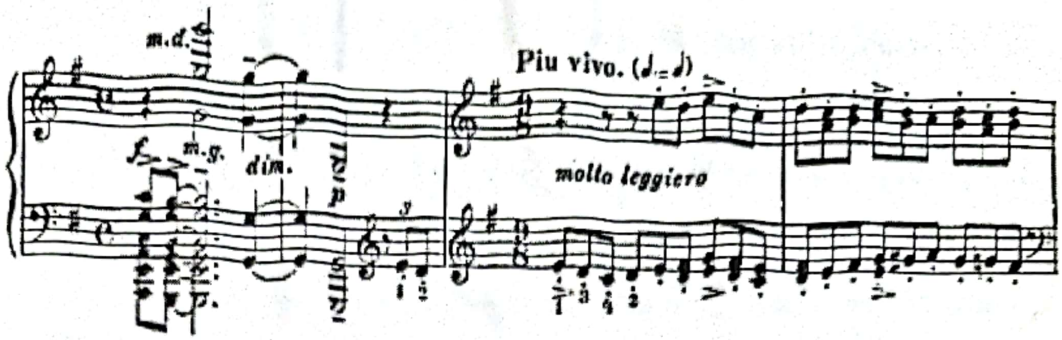


În prima frază se speculează contrastul dinamic şi de caracter dintre cele două motive prin alternarea lor permanentă pe diferite registre. Motivul secund, structurat bine ritmic (pe triolet) aduce tonalitatea de bază şi acorduri în poziţii largi. Primul motiv începe şi finalizează tot în tonalitatea dominantei, subliniind caracterul contradictoriu şi pregătind tonal a doua frază.

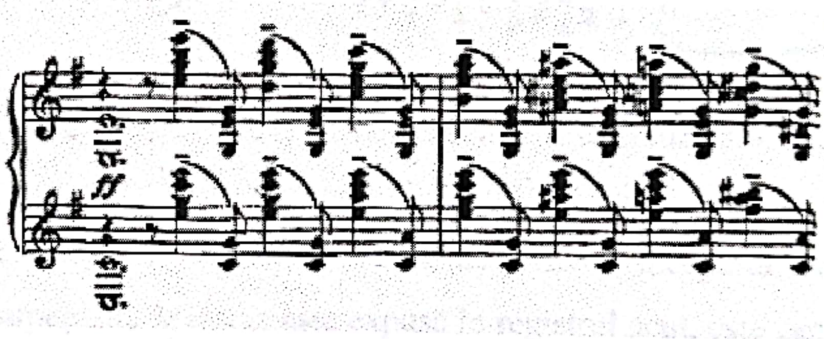
Inaugurarea frazei secunde se face de astă dată cu ajutorul motivului II, nemodificat ritmic sau melodic. Prin structura sa modulantă lasă loc instabilităţii armonice şi implicit a modificării sferei armonice. Se succed astfel acorduri de septimă în relaţii autentice.

Treapta a II-a din tonalitatea iniţială este cea care face trecerea la fraza a III-a care înlocuieşte motivul „octavelor" cu un al treilea motiv (în ordinea apariţiei şi importanţei lor) prezentat la mâna stângă şi caracterizat printr-un paralelism de cvinte şi cvarte succedate câte trei. Scriitura se modifică şi aduce nou intrări în stretto (doar primele măsuri), şi motivul triolelor pe care se insisită aproape lăsând impresia unui *ostinato*. Din punct de vedere tonal nu modulează la tonalităţi îndepărtate ci doar *mi-la*, relaţia clasicA tonică-subdominantă.

Scanned with OKEN Scanner



Trecerea spre perioada B se face prin intermediul unei secțiuni cu caracter de lărgire interioară cu mai mari dimensiuni (9 măsuri). Este caracterizată prin acorduri placate la ambele mâini, ca o concluzie pentru primul motiv (de ocatve) dar şi pentru întreaga „expoziție", prin faptul că se foloseşte şi motivul al doilea prelucrat în scop concluziv.



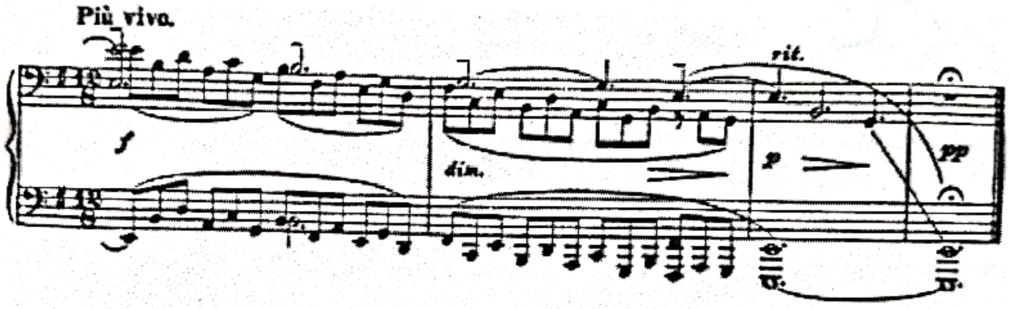
Agitația primei părți este compensată de caracterul liniştit al celei de-a doua care, chiar dacă nu schimbă sfera tonală, se impune ca şi parte cu totul distinctă. Dimensiunile mici permit prezentarea concentrată a mesajului muzical. Ostinato-ul ritmic rămâne pe un plan secund, median, prezentat alternativ la mâna dreaptă şi stângă. Se multiplică planurile sonore, la dreapta prin polifonie şi la stânga prin acorduri desfăşurate (amintind de motivul prim). Lanțul de fraze indivizibile (din B) se continuă cu ajutorul unor cromatisme prezente în planul median pentru a ajunge pe treapta a V-a – *Si*. Caracterul pronunțat cromatic se remarcă în puntea de 4 măsuri ce face trecerea spre A variat.

Scanned with OKEN Scanner

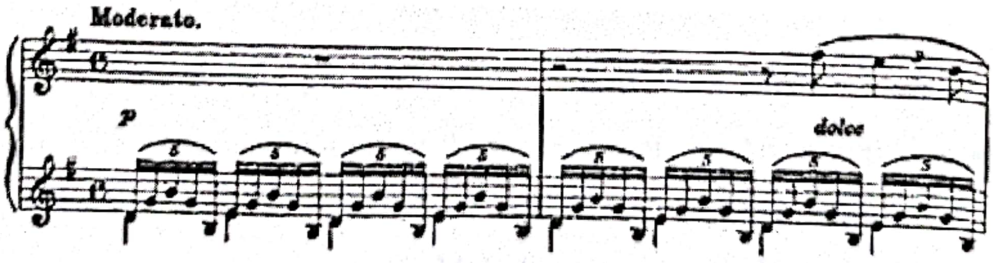
O pedală în planul superior susține prezența motivului de triole ce readuce melodia de debut a întregii lucrări.

Tensiunea specifica întregii lucrări se amplifică spre final, compozitorul specificând accentele şi dinamica puternică.

Coda prelucrează materialul tematic prezentat şi finalizează în piano, nuanța reprezentativă pentru starea de resemnare şi nu de liniște a concluziei.



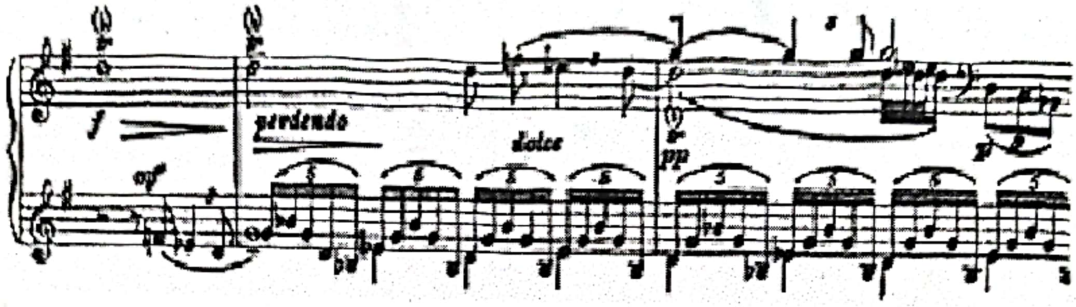
Compozitorul a continuat seria „cascadelor" lirice muzicale, dar într-o direcție nouă din care face parte şi **preludiul nr. 16** în **Sol Major,** considerat o adevărată capodoperă. Acompaniamentul devansează începutul melodiei cu o figurație arpegială. Melodia este expusă în registrul acut, este cantabilă, simplă şi caracterizată prin salturi, dar şi mers treptat ascendent şi descendent.



Spre sfârşitul primei fraze, melodia este ornamentată din punct de vedere melodic. În cea de-a doua frază melodia trece dintr-un registru în altul, pe acelaşi acompaniament de figurații arpegiale.

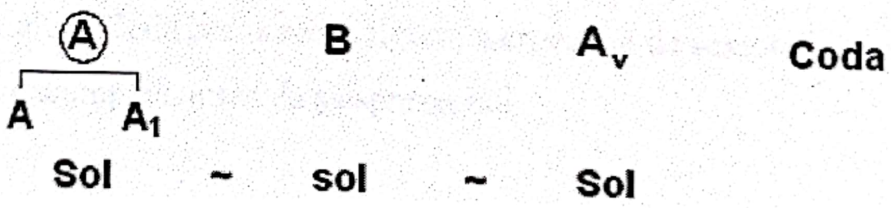
Scanned with OKEN Scanner

După expunerea primei secţiuni se reia melodia, dar la omonimă (sol minor), fiind ca o anacruză pentru revenirea A-ului, de data aceasta variat, în tonalitatea iniţială, Sol major.



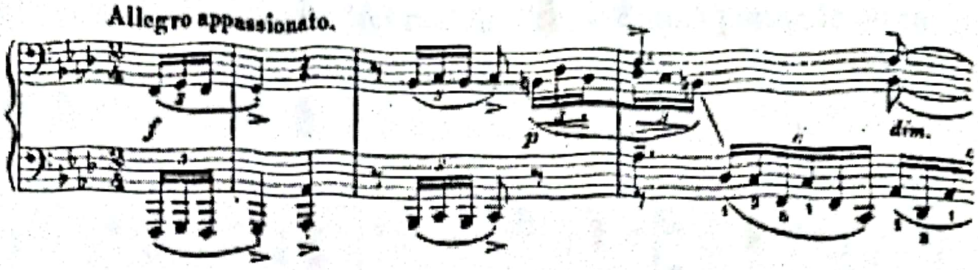
Coda prelucrează capul tematic diminuat aici, însă păstrându-se aceleaşi figuraţii arpegiale. Între cele două planuri este prezentată o melodie secundară, caracterizată prin mers treptat ascendent şi descendent, pe formule de şaisprezecimi.

Forma:

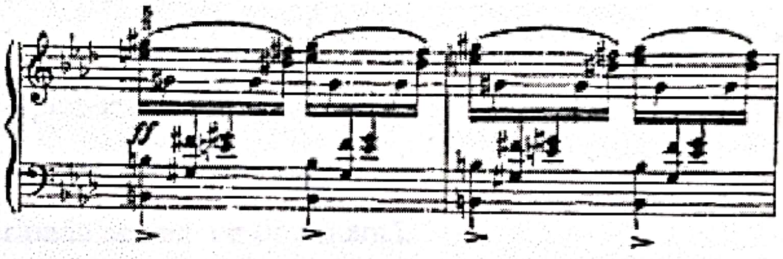


Preludiul nr. 17 în **fa minor** impune, de asemenea, o tehnică foarte mare de virtuozitate din punct de vedere pianistic. Acest preludiu debutează cu o introducere de două măsuri în cadrul cărora formula de triolet este urmată de un salt de octavă. Melodia este expusă în registrul acut şi este amplificată acordic, pe parcurs, urmată de un acompaniament de sextoleţi.

Scanned with OKEN Scanner



În secțiunea B melodia este expusă în registrul acut, preluând formula de sextolet, ce este acompaniată de octave pe treapta a IV-a. Spre sfârşitul acestei secțiuni apare acea formulă de triolet, urmată de octava întâlnită şi la începutul acestui preludiu.



În secțiunea A variat apare în plus o melodie secundară ce trece dintr-un plan în altul. Coda prelucrează figurația arpegială de sextoleți, în registrul acut, pe un acompaniament de şaisprezecimi.

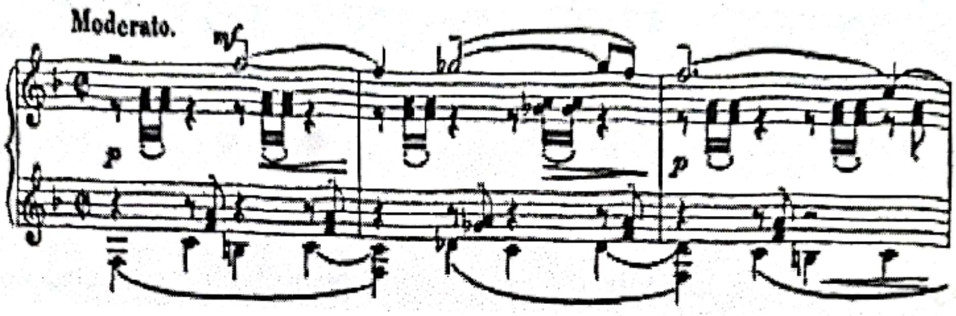
Forma:

A B A_v Coda

. Înclinația sa pentru lirism şi psihologia rafinată, atât de caracteristice pentru arta rusească, în general, redă calitatea națională, concisă a talentului său şi determină originalitatea sa artistică individuală.

Scanned with OKEN Scanner

Preludiul nr.18 in **Fa major** are forma tristrofică A- Av – A1 desfăşurată pe parcursul a doar trei pagini. Primele două perioade au ca suport acompaniator un motiv contratimpat alcătuit astfel:



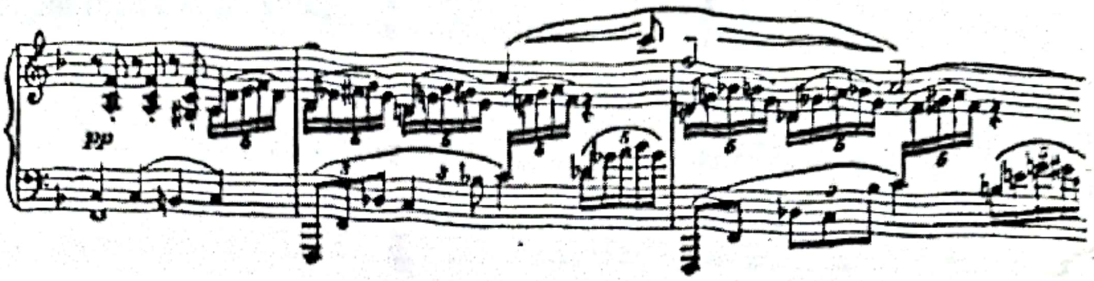
Melodia este de factură monodică, cu valori de pătrimi, doimi şi note întregi, cu caracter descendent. Fenomenul de complementaritate ritmică apare o dată cu contrasubiectul enunţat la mâna stângă, caracterizat prin arpegii şi mers treptat scalar şi ornamental.

Relaţiile armonice sunt autentice, clasice: I-V, I-IV-V, iar cadenţa pentru a doua perioadă se face pe dominantă.

A variat modifică materialul tematic prezentat anterior din punct de vedere ritmic şi armonic. Frecvenţa sporită a pasajelor şi notelor cromatice facilitează apariţia unor tonalităţi tranzitorii noi, mai îndepărtate: sol bemol Major, re minor sau si bemol minor.

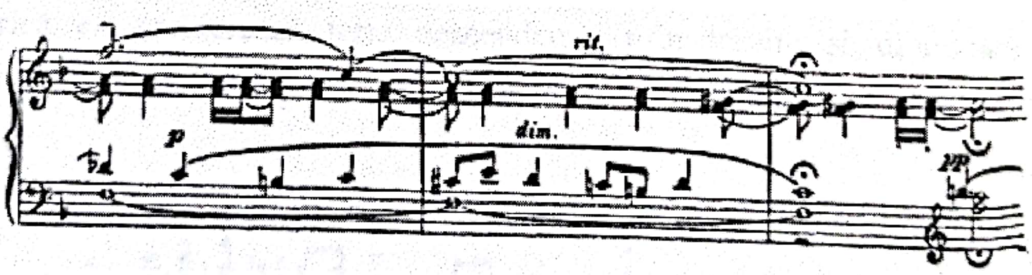
A 1 este precedat de două măsuri cu rol de punte, în care se prezintă şi figuraţiile (grupuri de cvintoleţi sau triole), care vor aduce un caracter nou ultimei părţii. Monodia de început este pliată pe o structură nouă cu salturi intraoctaviante (de exemplu fa-do-fa).

Scanned with OKEN Scanner



În scriitură, melodia principală nu mai are acelaşi rol important, ci întâietatea este acordată figuraţiilor. Totuşi, cu ajutorul melodiei secundare (modificată şi ea, deasemenea) ce reuşeşte să păstreze caracterul primei secţiuni până la CODA. Notele alterate, componente ale figuraţiilor, nu schimbă fondul static al armoniei. Se rămâne deci, tot în sfera tonalităţii Fa major.

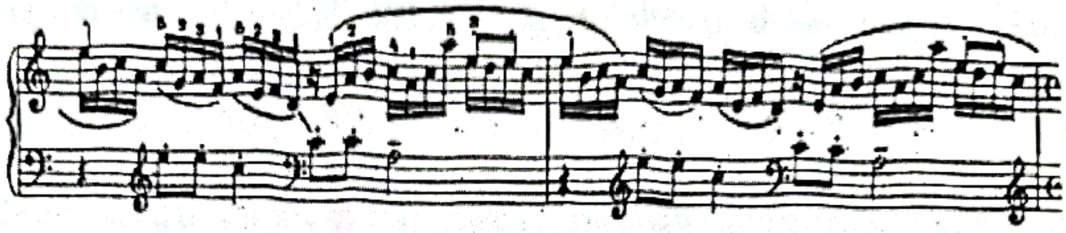
Coda reia acompaniamentul din A şi Av, respectiv contratimpul şi sincopa, prezentând un *ostinatto* melodic (nu şi ritmic), la mâna dreaptă, pe tonică şi terţa tonicii. Cuvântul ultim este spus de melodia secundară, ea fiind singura care dinamizează melodia.



Preludiul nr. 19 în **la minor** este scris într-o mişcare *Vivace*, anunţând chiar de la început caracterul vioi, chiar agitat al său. Celula de bază este alcătuită dintr-o terţă descendentă, de mare efect sonor şi cu diferite posibilităţi de prelucrare. Motivul este prezentat pe o pantă melodică descendentă, cu ritm de şaisprezecimi, având drept piloni ritmici, optimile *staccato,* din registrul grav. Acest motiv este enunţat de două ori, pe

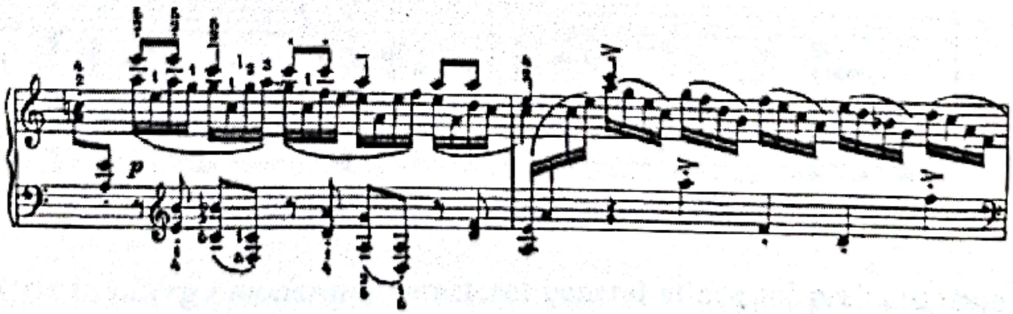
Scanned with OKEN Scanner

parcursul a patru măsuri, ca o introducere pentru întreaga lucrare, ce prezintă întregul material tematic.



Prima perioadă este formată din opt măsuri (4+4), în care este prezentată melodia în diferite registre, pe optimi, la mâna stângă, dar se impun şi figuraţiile de şaipsrezecimi. Tonalitatea de debut a celei de-a doua frază este Mi major şi formează împreună cu prima frază, o perioadă dublă. Melodia este aici expusă în octave, într-un mers treptat ascendent şi amplificată acordic. Figuraţiile de şaisprezecimi devin aici arpegiale, dar sunt restrânse în lărgirea interioară ce urmează. Se succed treptele: I-VII7-IV–III–I.

Secţiunea A variat este, spre deosebire de prima secţiune, o perioadă asimetrică ce prelucrează terţa descendentă, prin lărgire şi diminuare intervalică, creând astfel, polifonie latentă, în cadrul motivului.



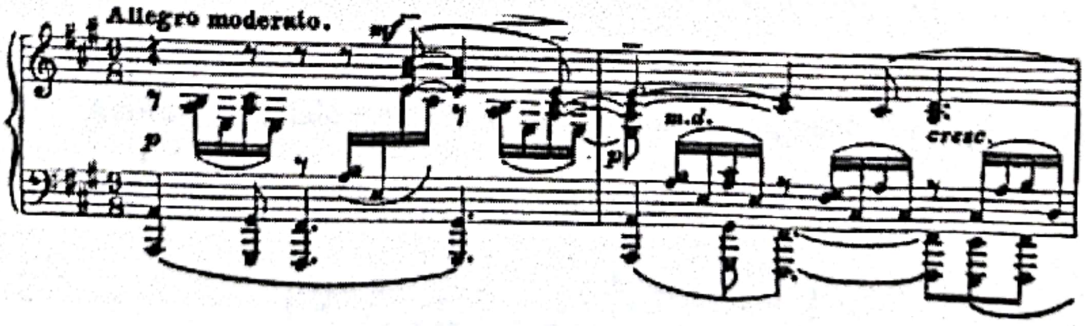
Succesiunea de terţe paralele expuse în grupuri de şaisprezecimi din registrul acut până în cel grav pregăteşte punctul culminant al acestei lucrări.

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul percutant se menţine până la final, chiar dacă nuanţa se diminuează până la *pp*. Apar sunete alterate, în CODA şi se desfăşoară într-un discurs cu tendinţe melodice liniare, aceste alteraţii dinamizând întraga desfăşurare melodică.

Acest preludiu se încheie cu o ultimă apariţie a motivului central, in tonalitatea iniţială, în *forte.*

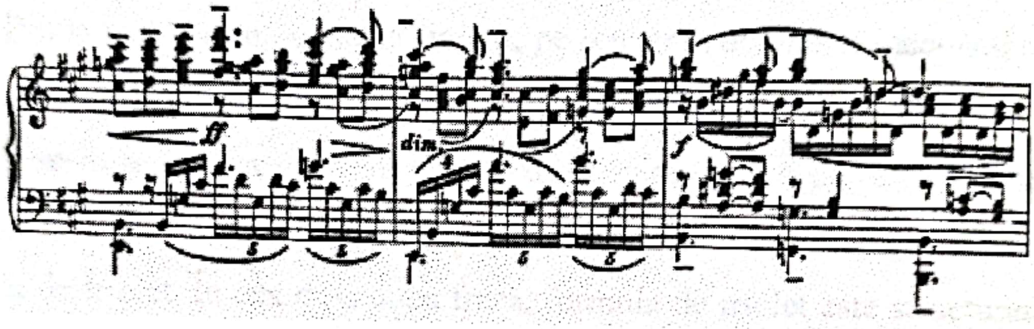
Preludiul nr.20 in **la major** enunţă chiar din primele acorduri tonalitatea, în registrul grav. Scriitura este din punct de vedere al melodiilor care dialoghează, contrapunctică. Ritmul mâinii stângi completează mersul sincopat al melodiei superioare. Figuraţiile ce fac parte din planul intercalat între cele două melodii sunt structurate pe trepte nealterate, ce aparţin acordurilor principale.



Scris în *allergo moderato,* caracterul general al acestui preludiu, este unul linistit, spre deosebire de preludiile anterioare (scrise într-o pronunţată nuanţă dinamică).

Scanned with OKEN Scanner

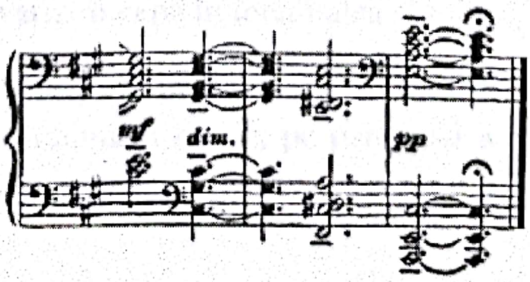
Prima perioadă se desfăşoară pe parcursul a 14 măsuri, iar cea de-a doua (B) este simetrică cu prima şi aduce tonalitatea dominantei Mi major. Figuraţia apare în registrul grav şi este constituită din cvintoleţi. Ea nu are o poziţie stabilă, spre sfârşitul perioadei acompaniind melodia de la mâna stângă. Se disting, în acut, două planuri sonore ce formează un tot unitar din punct de vedere ritmico - melodic (triole cu timpi completitivi).



A variat revine la tonalitatea iniţială şi la scriitura de început şi conţine inflexiuni modulatorii la tonalităţi apropiate (Re major–treapta a IV-a).

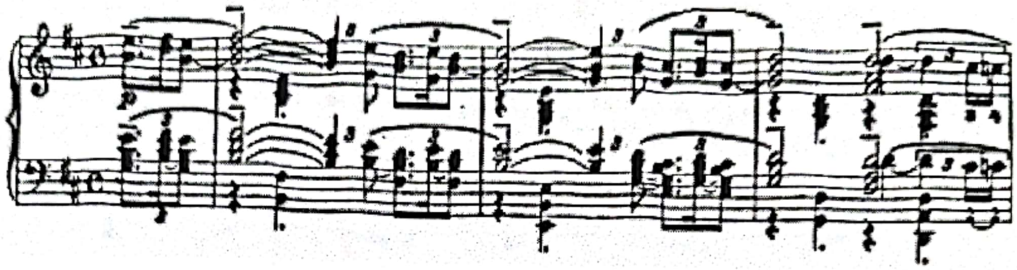
Schimbarea de tempo şi scriitura (piu Vivo) determină delimitarea unei noi secţiuni–C. Aici se insistă pe tonalitatea dominantei, ceea ce conferă o stare nesigură, ce crează necesitatea unei cadenţe pe treapta I. Figuraţiile se păstrează şi în CODA care prezintă melodia în registrul cel mai grav şi care are o structură de sine stătătoare.

Acordurile finale sunt într-o nuanţă diminuată, până la *pp*, pe treptele: I – VI –IV$_7$ – I.



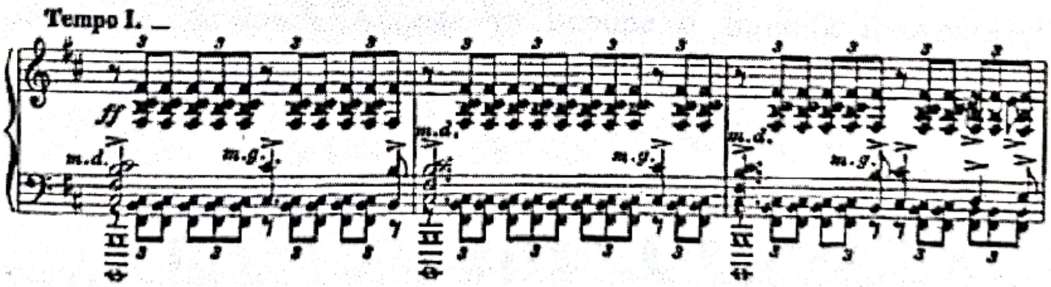
Scanned with OKEN Scanner

Preludiul nr. 21 în si minor debuteaza cu o formulă de triolet inegal, amplificat acordic, ce reprezinta şi caracteristică întregului preludiu.



Prima parte are un caracter liniştit, pe o nuanţă de *piano,* începând pe un acord de subdominantă (treapta a IV-a) în răsturnarea a doua, tonalitatea fixându-se în măsura a doua pe un acord de stare directă după expunerea trioletului. Acest acord este expus de fiecare dată când se repetă acea formulă de triolet. În cea de-a doua frază, formula de triolet este structurată pe planuri diferite, ascendente în tonalitatea mi minor, la subdominantă.

Secţiunea B este caracterizată prin scriitura acordică, bazată pe formule ritmice de triolet, intercalate fiind doar acordurile pe diferite trepte, ce fixează pilonii armonici ai secţiunii. Se poate caracteriza şi printr-o formulă ritmică (*ostinatto*), ce persistă până la sfârşitul secţiunii.

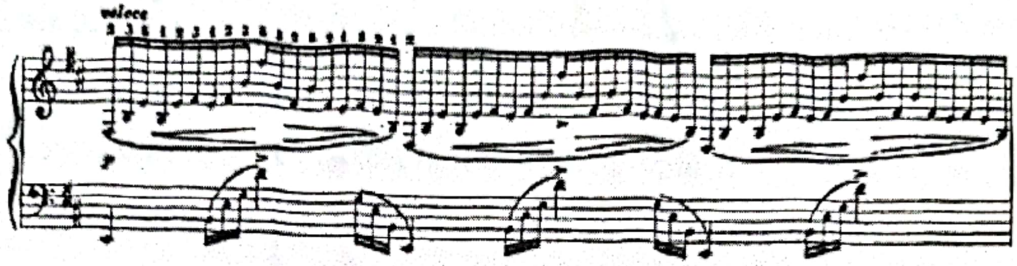


Secţiunea A variat începe în tonalitatea si minor, păstrând deci tonica, dar apare însă şi tonalitatea dominantei, ca expresie a contrastului de idei.

Melodia este diminuată ritmic, pe parcursul a două măsuri şi revine apoi, la forma inițială. Ornamentările sunt ca o particularitate a acestei

Scanned with OKEN Scanner

secţiuni, ascendente şi descendente şi figuratiile cu rol de punte, către finalul preludiului.

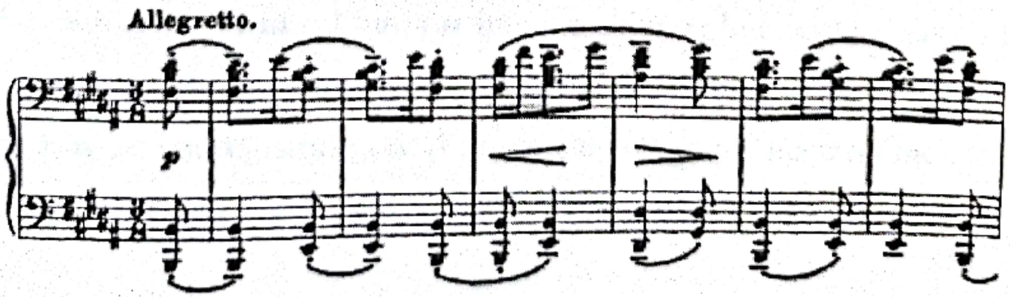


O ultimă reluare tematică este statică din punct de vedere tonal, dar şi ca scriitură (în comparaţie cu tema primei secţiuni). Discursul muzical se finalizează în nunaţă mică şi este secondat de o pedală cu desfăşurare în octavă, la mâna stângă – pe tonică.

Preludiul nr. 22 în si major e constituit din 3 secţiuni, fiecare fiind o perioadă amplă.

Anacruza de început anunţă structura motivului ritmico-melodic de bază, motiv ce se va impune pe parcursul lucrării.

Mâna stângă poartă o contramelodie care punctează ritmul principal, pe o structură de *iamb.* Aceasta va impune o anumită frecvenţă şi coordonare a accentelor, în măsură şi melodie.



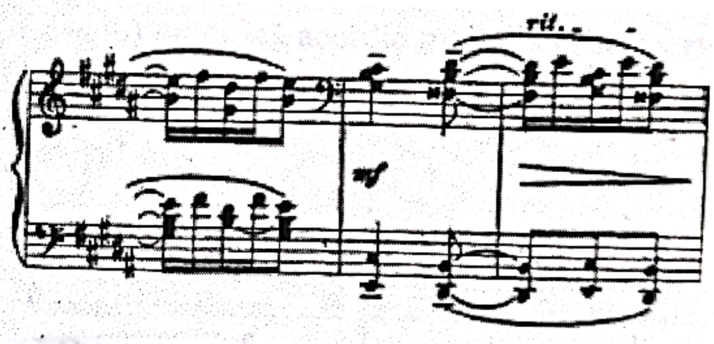
Scanned with OKEN Scanner

Lărgirea interioară aduce tonalitatea sol # minor ca un intrus în discursul tonal precedent. Revenirea tonalității de bază, mijlocește apropierea unei noi secțiuni diferite și binedeterminate (secțiunea B).

Se folosesc formule ritmice asemănătoare (formula punctată pe ritm ternar) și modulațiile se realizează la tonalități apropiate.

Secțiunea B debutează cu un enunț liric, cu caracter diferit, în care formulele anterioare sunt augmentate și completate cu un salt de terțe paralele ce colorează și amplifică discursul melodic.

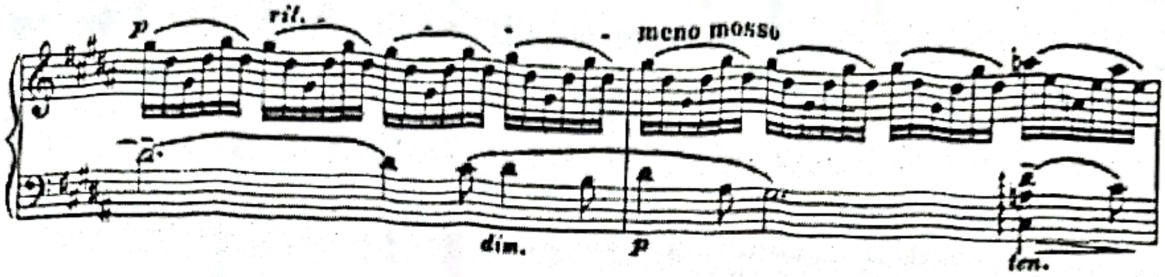
Același motiv de început este modificat, în favoarea discursului melodic și a unității piesei. Această lucrare se încheie cu insistența formulei de șaisprezecimi, în tonalitatea tonicii.



Coda insistă pe tonalitatea dominantei și concluziunează păstrând caraterul melancholic, dar și neliniștit al întregului preludiu.

Preludiul nr. 23 in sol #minor impune chiar de la început figurații la mâna dreaptă, care enunță atât tonalitatea cât și spiritul agitat al lucrării. Melodia însa este în registrul grav și se evidențiază prin caracterul monodic și contrastul rimtic dat de valorile mari.

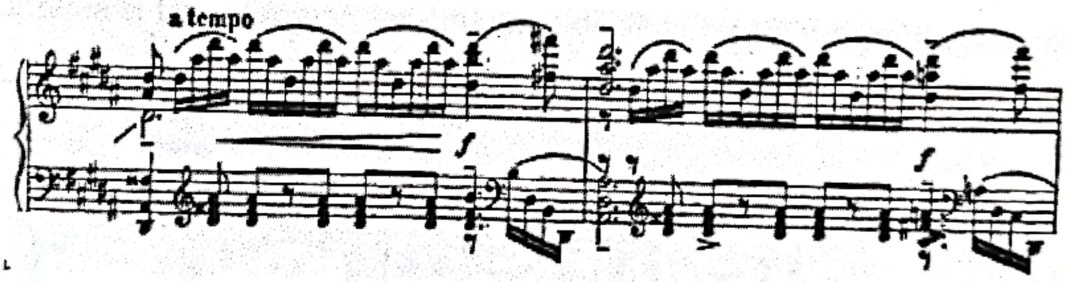
Scanned with OKEN Scanner



Din punct de vedere armonic modulează în fa # minor, ca treapta a-VII-a, subliniată şi prin procedeul de arpegiere al acordurilor de la mâna stângă.

Secţiunea A 1 s-ar putea delimita o dată cu reluarea temei modificată mai mult intonaţional. Rezultă astfel modificări armonice: Mi major cu septimă (subdominantă)

Secţiunea B (*a tempo*) modifică acordic melodia prin intervenţia unor acorduri placate la mâna stângă, iar figuraţiile rămân ca un *ostinatto* de mare efect, în registrul acut.



A doua frază din B (re # major) schimbă planurile sonore, intercalarea neincluzând şi modificarea melodiei (ca în fraza precedentă). Se observă deasemeni un mers cromatic desprins din polifonia latentă a firguraţiilor.

Tot în B se prelucrează nu numai melodia de bază ci şi figuraţiile, ele fiind diminuate ritmic. Melodia va avea un parcurs treptat descendent, cu implicaţii de natură intervalică (se modifică treptat şi intervalele componente: cvarta, cvinta, terţa).

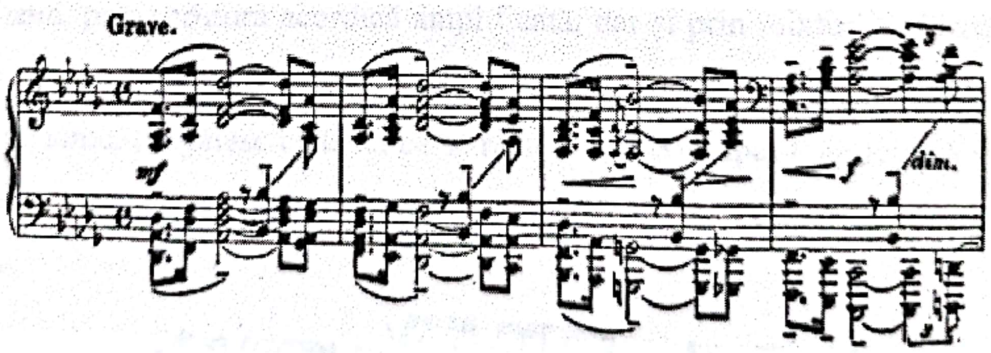
Scanned with OKEN Scanner

A variat preia melodia de factură acordică (nu monodică ca în prima secțiune) și se inversează planurile, pe armonii ce conțin raporturi autentice.

Coda se poate identifica ca un complement cadențial și este îmbogățită prin *ostinatto*-ul ritmic de la mâna stângă. Se remarcă o ultimă apariție a cromatismelor ce conduc către sol # minor, în ultima măsură.

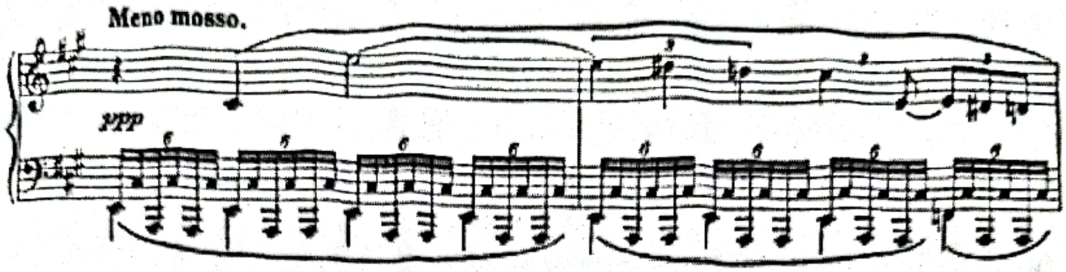
Preludiul nr.24 în **Re bemol major** se impune prin contrastul tematic puternic ce stă la baza sa.

Prima perioadă este alcătuită din două fraze ample și este enunțată în mișcarea *Grave,* într-un tempo lent. În a doua frază se realizează o modulație la tonalitatea si bemol minor, iar din punct de vedere ritmic formula punctată este înlocuită cu cea de trioleți inegali.



Tonalitatea la bemol minor face trecerea către secțiunea B (în La major). Apar figurații de sextolet la mâna stângă, tempo-ul este mărit pentru a realiza punctul culminant al lucrării. Melodia este de factură monodică și este contrapunctată de o melodie secundară în registru mediu.

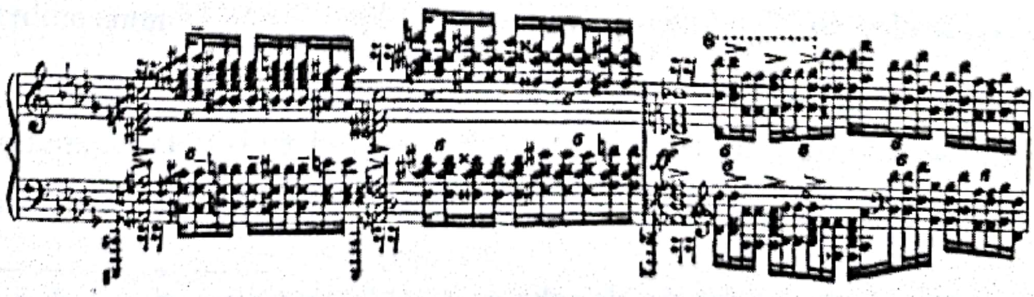
Scanned with OKEN Scanner



Dinamica se măreşte pe parcurs şi deasemeni tempo-ul, amplificându-se melodia, în acorduri şi figuraţii, punând probleme de tehnică şi virtuozitate.

Puntea care face trecerea spre secţiunea A variat este caracterizată prin reţinerea tempo-ului, formule de triole şi o pedală în tonalitatea La major. Aceasta tranzitează totodată în tonalitatea Si major, pentru a ajunge în tonalitatea Re bemol major. În secţiunea A melodia este amplificată acordic şi punctată, la mâna stângă şi bazată pe figuraţii de sextoleţi. Pe parcurs, se măreşte tempo-ul, o dată cu apropierea cadenţei finale.

Coda dinamizează discursul şi amplifică intensitatea expresiei prin cromatisme, prin scriitura acordică amplificată, dar şi prin mixturi de sexte, secunde, terţe. Readucerea motivului în diferite ipostaze, cu salturi extraoctaviante, Pregătesc cadenţa ce se realizează pe treapta I, anticipată de arpegiul ascendent.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV. CONCLUZII

Rahmaninov s-a afirmat ca un pianist extrem de talentat încă de pe vremea când lua lecţii cu eminentul profesor rus, Zverev, deci înainte de a-şi fi încheiat studiile sub îndrumarea lui Alexander Ziloti, care, la rândul său, fusese unul dintre elevii preferaţi ai lui Liszt. Adevărata sa pasiune era însă compoziţia. După cum însuşi Rahmaninov spunea „compun în timp ce vorbesc şi deseori mâna mea abia urmăreşte zborul iute al ideilor mele muzicale"[40].

După publicarea celor 10 preludii pentru pian adunate în op. 23 (1904) Rahmaninov a reluat faimosul său Preludiu în do diez minor (cel de-al doilea din ciclul micilor piese publicate în op. 3, pe când avea doar 19 ani) şi a început să se gândească la posibila completare a celor 11 preludii deja existente cu încă 13 preludii, astfel înât să se constituie un set complet de 24 de preludii, în toate gamele majore şi minore. Chopin făcuse acelaşi lucru cu un secol mai devreme. Ultimele 13 preludii au apărut în anul 1910 ca op. 32.

Este evident că iniţial compozitorul nu a avut ca scop prezentarea celor 10 Preludii în perspectiva unui întreg ciclu, pentru că nu le-a aranjat într-o ordine anumită a tonalităţilor, ci conform principiului „de la întuneric la lumină"[41]. Cinci preludii minore alternează astfel cu cinci preludii majore. Trebuie remarcat totuşi că în preludiile care au urmat celor 10 iniţiale este oarecum dificil să sesizăm un contrast la fel de marcat expresiv, legat de

[40] Textul explicativ ce însoţeşte dublul CD-DECCA cuprinzând cele 24 Preludii şi Sonata nr. 2 pentru pian de S. Rahmaninov în interpretarea lui Vladimir Ashkenazy.
[41] id. textul DECCA

modul major sau minor în care sunt scrise. În ansamblu se [illegible] totalul cromatic, după cum se poate vedea în următoarea schemă:

Preludii nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Do												●												
do								●																
do#	●																							
Re♭																								●
Re					●																			
re				●																				
Mi♭							●																	
mi♭										●														
Mi														●										
mi															●									
Fa																		●						
fa																	●							
fa#		●																						
Sol♭											●													
Sol															●									
sol						●																		
sol#																						●		
La♭									●															
La																			●					
la																		●						
Si♭			●																					
si♭												●												
Si																					●			
si																				●				

Scanned with OKEN Scanner

Cele mai multe dintre Preludii sunt lungi şi cu o ţesătură mai complexă preludiile compuse de Chopin. La fel cum a făcut în op. 23, resortând alternanţa dintre „întuneric şi luminozitate", distribuţia luminii şi umbrelor este mai complexă în op. 32. Primele trei preludii majore strălucesc în lumini colorate, în timp ce următoarele care sunt tot majore sunt prezentate într-o tentă mai sumbră.

Preludiile sunt de o expresivitate nuanţată, tipic rusească, „mândre şi arogante", pline de nostalgie şi visări idilice. Influenţa lui Chopin este evidentă mai ales în primul ciclu (op. 23) al lui Rahmaninov, deşi multe dintre piesele sale au dobândit imediat popularitatea.

Analizând întreaga operă a compozitorului, am constatat faptul că stilul muzical al lui Rahmaninov impresionează printr-o deosebită melodicitate, ritmul lui este plin de noblețe dar şi de asprime, interpretul fiind nevoit să deţină un înalt nivel în ceea ce priveşte tehnica de virtuozitate pianistică. În preludiile sale se regăsesc multe elemente şi nuanţe orientale specifice folclorului muzical rusesc. În aceste piese este folosită cu precădere forma tristrofică mare sau mică. Majoritatea preludiilor compuse de Rahmaninov şi analizate în capitolul anterior, sunt construite pe modelul formei de *lied*.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Bajanov, N. – *Rahmaninov,* Bucureşti: Editura muzicală, f.a

Bughici, Dumitru -*Dicţionar de forme şi genuri musicale,* Bucureşti: Editura muzicala, 1974

Bughici, Dumitru şi Gheciu, Diamandi -*Formele şi genurile muzicii instrumentale,* Bucureşti: Editura muzicală, 1960

Dicţionar de termeni muzicali, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984

The New Grove Dictionary Of Music And Musicians vol. 20, London: Ed. By Stanley Sadie, f.a.

Iliuţ, Vasile – *De la Wagner la contemporani Vol.IV* , Bucureşti: Ed. Muz., 1998

Iliut, Vasile - *O carte a stilurilor musicale* vol. I, Bucureşti: Ed. Muz., 1996

Schonberg, Harold C. – *Vieţile marilor compozitori* Bucureşti: Editura Lider 1997

Solovţov, A. – *Rahmaninov,* Bucureşti: E.S.P.L.A.- Cartea rusă, 1959

Textul explicativ ce-nsoţeşte dublul CD-DECCA cuprinzând cele 24 Preludii şi Sonata nr. 2 pentru pian de S. Rahmaninov în interpretarea lui Vladimir Ashkenazy.

Toduţă, Sigismund –*Forme Muzicale ale Barocului* vol. I, Bucureşti: Ed. Muz, 1960

Scanned with OKEN Scanner